HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME DEUXIÈME.

Bruxelles,
LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,
30, RUE DES CARRIÈRES.

1845.

IMPRIMERIE DE WEISSENBRUCH PÈRE, IMP. DU ROI.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME DEUXIÈME.

Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,

30, RUE DES CARRIÈRES,

—

1845.

LIVRE DEUXIÈME.

ÉCOLE DE BRUGES.

Es ist thörig von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Wer allgemein seyn will wird nichts. Die Einschränkung ist dem Künstler so nothwendig, als jedem der aus sich etwas Bedeutendes bilden will.

GOETHE.

CHAPITRE PREMIER.

Les Van Eyck.

Opulence de Bruges à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècles. — Hubert et Jean naissent près des frontières allemandes. — Influences qu'ils subissent. — Ils transportent leur atelier à Bruges. — Première gloire qu'ils obtiennent. — Découvertes de Jean Van Eyck.

Les Pays-Bas, vers la fin du quatorzième siècle, étaient la contrée la plus riche du monde. L'Italie seule pouvait, à cet égard, soutenir la comparaison avec eux, mais sans briller d'un éclat supérieur. D'habiles princes avaient dès longtemps favorisé l'industrie et le commerce dans ces grasses plaines, où toutes les circonstances leur étaient d'ailleurs propices. Au milieu du treizième siècle, Marguerite de Constantinople, d'abord comtesse de Hainaut, puis de Flandre, abolit la servitude dans ses domaines et releva le front de ses sujets courbé vers la glèbe. Le rustre affranchi travailla plus

courageusement; ni les fatigues, ni les dangers ne le rebutèrent; il demanda au sol, il chercha sur les flots orageux le bien-être et l'opulence dont il voyait jouir les seigneurs. En 1218, la comtesse Jeanne, sœur aînée de Marguerite, avait accordé aux villes flamandes, surtout à Lille, Dam et Gand, de nombreuses immunités[1]. Lorsque la puissance des communes devint plus grande, elles obtinrent, elles conquirent d'autres privilèges. Les citoyens qui exerçaient le même état se rapprochèrent et s'entendirent, les corporations d'arts et de métiers se fondèrent, la bourgeoisie s'organisa, défendit ses intérêts et passa même peu à peu de la crainte aux menaces. La plus ancienne charte relative à ces corporations, en Belgique, est une ordonnance de Guy, comte de Flandre, promulguée l'an 1294. Elles avaient pour chefs des doyens qui, gouvernant le populaire, étaient des hommes redoutables, des espèces de seigneurs industriels. La Hanse teutonique, formée au déclin du treizième siècle, en associant les villes les plus importantes du nord de l'Europe, accrut leur pouvoir, leur richesse et leur audace. Lubeck fut la capitale de cette ligue imposante, Bruges en devint le chef-lieu dans les Pays-Bas; trois cents marchands s'y établirent afin de diriger tout le commerce néerlandais. Ce comptoir,

[1] *La Gloire belgique*, poème national en dix chants, par Le Mayeur.

du reste, ne fut inauguré qu'après l'an 1364 : la cité flamande comptait alors soixante-huit corps de métiers, et possédait une chambre d'assurance depuis 1310 [1].

Sous Édouard III, selon Peuchet [2], les fabricants des Pays-Bas exportaient, chaque année, de l'Angleterre cinquante mille ballots de laine. Des flottes de 50, 60 et 100 navires, chargés de cette précieuse dépouille, quittaient souvent les ports de Londres et de Southampton. De Foë assure que, de 1327 à 1377, deux cent trente millions tournois furent dépensés pour les achats. Louvain, au commencement du quatorzième siècle, renfermait plus de quatre mille maisons logeant des drapiers et cent cinquante mille manœuvres [3]. En 1389, Gand contenait cent quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes [4] : la draperie occupait quarante mille métiers, et, dans une émeute, sous Louis de Mâle, ceux qui se livraient à cette profession réunirent dix-huit mille combattants [5]. Les ouvriers de cette grande commune ayant fait construire, à la même époque, une

[1] *Histoire de la Hanse teutonique,* dans ses rapports avec la Belgique, par M. Altmeyer. — Mallet, *De la ligue hanséatique.*

[2] *Dictionnaire de géographie commerciale.*

[3] *Les Délices des Pays-Bas.*

[4] Meyer, *Commentarii sive Annales rerum flandricarum.*

[5] Sanderus, *Flandria illustrata.*

église en l'honneur de la Vierge, sur le mont Blandin, ne donnèrent qu'un denier de gros par tête pour couvrir les frais. Les demeures des tisserands formaient vingt-sept quartiers ayant leurs doyens, qui obéissaient à un doyen supérieur. Au son de la grosse cloche, nommée *Roland,* les cinquante-deux états se groupaient sous leur bannière et accouraient sur la place du marché, où il n'était pas rare que vingt-cinq mille hommes fussent assemblés en quelques minutes.

Durant l'année 1370, trois mille deux cents métiers en laine fonctionnaient sur le territoire de Malines, soit dans la ville, soit au dehors[1]. Berthoud, le plus riche négociant de l'endroit, faisait alors un immense commerce avec Damas, Alexandrie et autres grandes cités. Son contemporain, Jean Paty, marchand et prévôt de Valenciennes, étant allé à Paris pendant qu'on y tenait la foire, acheta d'un seul coup toutes les denrées qui s'y trouvaient, pour faire parade de son opulence[2]. Dix ans après la date mentionnée tout à l'heure, « les seuls orfèvres de Bruges étaient déjà si nombreux qu'ils pouvaient marcher en corps de bataille sous leurs propres drapeaux[3]. » Plus d'un siècle et demi auparavant, la prospérité devait y être fort grande : le luxe des dames étonna

[1] Azevedo, *Chronique de Malines.*

[2] D'Oultreman.

[3] *La Gloire belgique,* par Le Mayeur.

la reine de France, pendant la cérémonie où Philippe-le-Bel reçut le titre de comte. « J'avais cru, dit la princesse, être la seule reine présente dans ces lieux, mais je m'aperçois que Bruges en renferme plus de six cents [1]. » Les bourgeois de quarante-huit villes s'étant réunis à Tournay, en 1394, pour disputer le prix de l'arbalète, rendez-vous auquel se trouvèrent des Parisiens, ce furent ceux de Bruges qui déployèrent le plus grand luxe; ils étaient au nombre de dix, habillés tout en soie et en damas, et portant de magnifiques chaînes d'or. Leur ville brillait d'une telle splendeur, possédait tant de beaux édifices et de larges places, où circulait la multitude, où le soleil épanchait librement ses rayons, que, pendant le quinzième siècle, Eneas Sylvius la mettait parmi les trois plus belles du monde [2]. Les navires s'y rendaient en foule de tous les pays: cent bâtiments et même davantage entraient quelquefois dans le port de L'Écluse, depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombante. Un canal unissait le port à la ville; on y amenait donc les marchandises avec une grande facilité [3].

Voilà sur quel théâtre allait se déployer le génie

[1] Meyer.—Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*

[2] Gramaye, *Antiquitates Flandriæ.*

[3] La longueur du canal était de 22,500 mètres, ou quatre lieues et demie. On l'avait creusé à la fin du treizième ou au commencement du quatorzième siècle.

de la première école flamande. Nul autre ne pouvait lui être aussi propice. Il devait y rencontrer l'appui, la fortune, les hommes de loisir, les goûts fastueux qui permettent aux arts d'atteindre une vigueur inaccoutumée. L'orgueil même des bourgeois l'y appelait : quand le luxe matériel est parvenu à ses dernières limites, on ne saurait l'augmenter qu'en y joignant le luxe intellectuel. On recherche alors ces productions dont la valeur n'a, pour ainsi dire, point de bornes.

Un village du Limbourg, appartenant au duché de Gueldre, fut le lieu où naquirent les artistes supérieurs qui devaient féconder les germes encore stériles de la peinture néerlandaise. Eyck était le nom de ce hameau, nom peu agréable changé en celui d'Alden-Eyck, lorsque la petite ville de Maeseyck eut grandi dans le voisinage. Si cette dernière avait été leur berceau, ils se seraient fait appeler, suivant l'usage de l'époque, Hubert et Jean de Maeseyck, ou Van Maeseyck, pour employer la forme locale. On ne voit pas quel motif aurait pu les induire à garder une syllabe et à rejeter l'autre [1].

Hubert vint au monde en 1366. Quel fut son maître? on l'ignore [2]. Les peintres n'étant alors

[1] Le baron de Keverberg a émis le premier cette opinion que Johanna Schoppenhauer et Waagen trouvent fort plausible.

[2] Descamps le fait instruire par son père; c'est une pure

regardés que comme des manœuvres, on ne prenait pas note de leurs actions; leur naissance, leurs idées, leurs joies, leurs malheurs, on ne s'en souciait guère; on payait leur travail et on les oubliait. Hubert était âgé de vingt ans, lorsque le sort lui octroya un frère, un ami et un disciple. Jean Van Eyck étudia sous lui dans la maison paternelle et tint probablement le crayon dès son enfance[1]. L'amour du beau semble d'ailleurs avoir

hypothèse que rien ne justifie. L'allégation peut être vraie, mais aucun document ne le prouve.

[1] Sandrart fixe arbitrairement la naissance de Jean Van Eyck à l'année 1370 et Descamps adopte cette erreur. Waagen la réfute d'une manière victorieuse. « Je suis convaincu, dit-il, pour plusieurs motifs, qu'il a vu le jour bien après cette date. Karel Van Mander rapporte dans un endroit que Jean Van Eyck fut le disciple d'Hubert, *qui était plus âgé que lui d'un bon nombre d'années* (werd discipel van zijnen broeder Hubertus, die merkelijk meerder jaren, dan hij, bereikte); parlant ensuite d'un volet de l'*Agneau mystique,* où sont représentés les deux frères, il nous apprend que l'aîné paraissait très vieux relativement au cadet (en de beide gebroeders Joannes en Hubertus daar tegen over, den laatstgenoemden, om zijne meerdere jaren, ter rechterhand van zijnen broeder, en ook ouder dan dezen verbeeld). Ce panneau se trouve maintenant à Berlin : Johanna Schopenhauer, qui l'a vu, confirme les assertions de Van Mander : Hubert, suivant elle, y paraît un vieillard, tandis que Jean a l'air d'un homme de trente-cinq à trente-huit ans. Les gravures de ces deux portraits suggèrent la même opinion. Celui que Jean nous a laissé de sa femme

distingué toute cette famille : leur sœur Marguerite obtint par ses ouvrages une brillante réputation. Éprise de son art, pleine du fier enthousiasme auquel le talent doit sa puissance, et qui le console au milieu de la douleur, quand celle-ci n'en éteint pas la flamme divine, elle secoua le joug des penchants vulgaires. Pour que rien ne troublât son cœur et sa pensée, ne détournât son regard des formes sublimes qui lui apparaissaient, elle voulut demeurer vierge; comme les saintes du moyen-âge faisaient vœu de chasteté, dans l'espoir de plaire au céleste époux, elle n'eut de maître que son génie et d'aspiration que vers l'idéal. Son art fut une espèce de cloître, où elle s'enferma, où elle chercha la solitude et le recueillement, où elle mourut de cette douce mort qui achève une tranquille existence.

prouve qu'en 1439 elle avait 33 ans. Or, si le peintre était né en 1370, il aurait eu alors l'âge tout à fait disproportionné de 69 ans. D'une autre part, les plus anciens tableaux que l'on connaisse de lui portent la date de 1420. Ne serait-il pas bizarre qu'il ne nous restât aucun ouvrage de son pinceau exécuté avant sa cinquantième année? » Ces arguments que nous abrégeons nous semblent péremptoires. Mais Johanna Schopenhauer et Waagen donnent à Jean vingt-cinq années de moins qu'à son frère : quand le premier inventa la peinture à l'huile en 1410, il n'aurait eu, selon cette hypothèse, que 19 ans. Nous aimons mieux réduire la différence à vingt ans ; le jeune Van Eyck aurait alors eu vingt-quatre ans, lorsqu'il fit sa découverte. — Voyez plus loin ce que nous disons dans le texte même.

Quoique l'on n'ait point de détails sur leurs parents, tout prouve qu'ils jouissaient de quelque fortune. L'instruction donnée à leur petite famille ne permet pas de croire qu'ils traînassent leurs jours dans la misère. Leur second fils avait une science peu commune de leur temps. Barthélémy Facius le loue d'avoir étudié soigneusement la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens [1]. Il savait en outre le peu de chimie alors connue et l'art de distiller. La composition très souvent profonde de ses tableaux, ses découvertes de plusieurs genres montrent qu'il avait l'habitude de réfléchir. Non-seulement il avait reçu la plus belle éducation, mais il ajouta ses propres vues à l'enseignement de ses instituteurs. Son âme ne fut pas un champ de glaces, champ stérile où vient expirer la lumière; elle se féconda sous le rayon qui la touchait : un suave printemps naquit de cette double influence.

Il révéla dès son bas âge beaucoup de pénétration et de sagacité. Il y joignait un excellent caractère, une élégance naturelle de gestes et de tournure, un goût décidé pour les arts. Hubert se fit sans doute une joie d'instruire un pareil élève et celui-ci l'aima, le respecta toujours avec une sorte de vénération filiale. Ils peignirent en-

[1] *De viris illustribus;* cet ouvrage, composé en 1456, ne fut imprimé qu'en 1745, à Florence.

semble jusqu'à la mort d'Hubert; plusieurs tableaux de Jean, où il a tracé l'image de ce guide chéri, le soin même de l'exécution et le sentiment qui l'anime, témoignent encore aujourd'hui de son affectueuse reconnaissance. Marguerite travaillait près d'eux, soit à orner des manuscrits, soit à répandre sur des panneaux la grâce de son cœur. Il eût été doux de les voir ainsi réunis, pendant un beau jour d'automne. Contemplé en imagination, ce groupe pieux et méditatif nous explique d'avance l'intime poésie que l'on admire dans les ouvrages de l'époque.

Mais si l'on ne connaît pas le nom de l'artiste qui forma Hubert et vint, comme les beaux anges du quinzième siècle, annoncer la parole de Dieu sous le toit paisible des Van Eyck, on sait quel point du ciel abandonna l'étoile voyageuse qui s'arrêta, plus brillante que jamais, sur la demeure de ces nouveaux élus. Toutes nos recherches ne nous ont point fait découvrir en Belgique les ébauches premières, qui ont pu conduire au style de peinture immortalisé par l'école de Bruges. Des essais peu remarquables, des badigeonnages historiés, des miniatures sans caractère spécial, un tableau disparu, trois autres que ne distingue aucun mérite transcendant et, pour ainsi dire, prophétique [1], sont

[1] Ces trois tableaux sont le Calvaire de 1363, acheté à Utrecht par M. Van Ertborn et qui se trouve dans le musée

les seuls ouvrages qui aient précédé la fin du quatorzième siècle. Il y a un abîme entre les créations des frères Van Eyck et ces tentatives imparfaites. Or, les beaux-arts ne procèdent point à la manière des jongleurs, n'exécutent pas de sauts périlleux : ils ont une marche suivie et continue. Les productions intermédiaires que l'on ne trouve point dans les Pays-Bas, on les trouve d'ailleurs en Allemagne, sur les bords du Rhin. En 1370, maître Wilhelm ou Guillaume s'établit à Cologne : il était né au hameau de Herle, près de la ville. Dix ans plus tard, il avait déjà une réputation éclatante et passait pour le meilleur peintre de l'empire germanique. Il forma un élève d'un talent admirable, Stephan ou Étienne : celui-ci exécute, en 1410, la fameuse Adoration des Mages, où brillent les qualités suprêmes de ce noble style. Charmante vision de la beauté pure et sainte, de la beauté chrétienne par excellence, un moment aperçue à travers les brumes du Nord ! On dirait que le ciel s'entr'ouvrit aux yeux de l'artiste et lui laissa voir dans ses profondeurs la cohorte angélique des divines fiancées. Il leur donna sur ses panneaux toutes les grâces de l'âme et toutes

d'Anvers ; un panneau du même musée, peint à la colle et ayant pour sujet la fête du serment des archers d'Anvers ; un autre panneau de l'église St-Sauveur, à Bruges, que personne n'a vu ou du moins apprécié. Nous le décrirons plus loin pour la première fois.

celles du corps : une gaieté douce, un frais sourire, presque imperceptible, des chairs potelées, arrondies, blanches et virginales, expriment en elles la paix du cœur. Les nuances, les lignes, les attitudes, les figures, les chevelures même épaisses, lustrées, ondoyantes respirent le charme d'une vie harmonieuse. Jamais la piété n'a revêtu des formes plus enchanteresses : nulle prédication ne vaut un regard de ces yeux candides et ces bouches muettes ont plus d'éloquence, persuadent mieux que les docteurs de l'Église. Un fond d'or les environne comme une sorte de gloire. Leurs pieds sans tache ont pour appui une terre couverte de fleurs. Un trône avec son dais, une tapisserie, un monument resplendissent parfois derrière elles. La chaste élégance de leur costume ajoute une nouvelle séduction à leur infaillible prestige [1].

Alden-Eyck est peu éloigné de Cologne ; il n'est pas non plus fort distant de Maestricht, et ces deux villes jouissaient, dès le treizième siècle, d'une grande renommée en fait de beaux-arts. Hubert n'avait que quatre ans, à l'époque où Guillaume vint se fixer dans la première, et sans doute offrir

[1] Pour les peintres de Cologne, voyez : FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und Niederlanden;* GOETHE, *Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar ;* un article de F. SCHLEGEL dans le deuxième volume de son *Europa* et mon *Histoire de la peinture allemande:*

au public un talent déjà mûr. Son école et le petit Van Eyck grandirent à la fois; lorsque le jeune homme put donner des preuves de mérite, le style de Guillaume régnait sur tout le pays et avait obtenu un succès général. Peut-on admettre, avec la moindre apparence de raison, que l'influence de ce maître célèbre n'atteignit pas le novice habile, mais encore inexpérimenté? Il est donc vraisemblable qu'il imita d'abord sa manière, qu'il erra quelques années dans le jardin merveilleux de l'idéal. Il eut toujours des souvenirs de ce paradis primitif : un rayon, qui s'en est échappé, illumine les vierges du tableau de Gand. Si nous avions pu étudier à Vienne les seules productions qu'il ait peintes sans l'aide de son frère, nous apprécierions dans quelle mesure il se laissa modifier par le génie de Guillaume et d'Étienne[1].

Quoi qu'il en soit, un jour vint où la maison paternelle ne lui suffit plus. Peut-être avait-il conduit son père et sa mère au champ du dernier sommeil, peut-être vendait-il mal ses tableaux dans

[1] Un petit tableau, qui est en ce moment à vendre chez un marchand de curiosités, rue de la Montagne-aux-Herbes-Potagères, n° 16, à Bruxelles, constate l'imitation des peintres de Cologne par les peintres néerlandais. Il représente la Vierge et son fils, exécutés sur fond d'or. Au bas du panneau se trouve une inscription flamande dont voici le sens : « Cette image a été faite d'après la célèbre Vierge de Cologne que Saint Luc a peinte. »

le Limbourg et la renommée de Bruges fut-elle comme une trompette qui l'attira vers l'Occident. Pour un motif ou pour l'autre, ou pour tous deux ensemble, il quitta son pays natal. La distance fut bientôt parcourue : les frères et la sœur virent se déployer devant eux la métropole commerciale des régions du Nord.

Ils trouvèrent dans ce second domicile plusieurs avantages. Non-seulement ils se défirent mieux de leurs panneaux historiés, non-seulement la présence d'une population active, riche et nombreuse les stimula, mais l'aspect de la ville, de la foule qui s'entre-heurtait au milieu des rues, des places, des promenades et des carrefours excita leur verve par lui-même et flatta leur imagination. C'était une résidence agréable et pittoresque. Des portes gothiques avec des tourelles en trompe, de hautes églises, de brillantes chapelles, des canaux où se pressaient les navires immobiles, que des centaines de ponts enjambaient, où les maisons reflétaient leurs sculptures, leurs vitrages multipliés, leurs cabinets suspendus, les grandes fenêtres de leurs oratoires, la halle couronnée de son beffroi gigantesque, les eaux jaillissant des fontaines composaient, à n'en pas douter, un ensemble radieux, magnifique, inspirateur. Le long des quais, des monuments, ondoyait une multitude bariolée. L'Anglais aux cheveux roux, les blonds négociants de l'Allemagne, l'Espagnol cuivré, le nègre d'Afri-

que, l'Italien, l'Arabe, les Turcs de Smyrne et de Judée, les hommes des nations les plus diverses et les plus lointaines se mêlaient et circulaient parmi les habitants. Ils offrirent à nos voyageurs de précieux modèles qu'ils copièrent avec soin, dans leurs tableaux des rois-mages entre autres.

Une fois qu'ils eurent choisi une demeure, ils purent travailler sans encombre. La ville ne renfermait point d'artistes célèbres : quelques enlumineurs seulement y ornaient les manuscrits [1];

[1] On doit, en effet, supposer qu'il y avait à Bruges, comme dans les autres villes, des miniaturistes et rubricateurs; mais nulle école spéciale n'y florissait. On n'a pas du moins trouvé, jusqu'à présent, de manuscrits ni de textes qui donnent lieu de le penser. Un volume que cite Montfaucon (Tome II, page 65) a longtemps fait croire que, dans l'année 1371, un certain Jean de Bruges remplissait en France, près de Charles V, les fonctions de peintre de la cour. Les enluminures qu'il renferme passaient pour être dues à cet artiste. L'ouvrage orne la Bibliothèque royale de Paris. Au commencement, on voit le scribe offrant son livre à un personnage assis sous un dais; l'inscription suivante qui accompagne ce dessin a été cause de l'erreur : *Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit, ad præceptum ac honorem illustris principis Caroli, regis Franciæ, ætatis suæ vicesimo quinto, et regni sui octavo. Et Johannes de Brugis, pictor regis prædicto, fecit hanc picturam propriâ suâ manu.* Mais l'abbé Rive, dans *La Chasse aux bibliographes et antiquaires mal avisés,* prouve que cette inscription est d'une date plus récente que le volume et exprime un fait imaginaire. On lit au-dessous une

des peintres vulgaires y ébauchaient un petit nombre de scènes religieuses. Un de ces tableaux primitifs subsiste encore dans la chambre des marguilliers, à l'église St-Sauveur. Il représente Jésus sur la croix : les teintes en sont pâles, comme celles de tous les ouvrages à la gomme et à l'eau d'œuf. Le Rédempteur n'est pas mal dessiné, même sous le rapport anatomique. Trois anges verts recueillent le sang que laissent échapper ses blessures. A gauche, deux saintes femmes et saint Jean soutiennent Marie qui tombe en défaillance. La tête de la Vierge est régulière et ne manque pas de beauté. A droite nous apparaissent quatre hommes : l'un d'eux, portant une dalmatique, montre la victime au reste du groupe, en disant : « *Vere Dei Filius erat iste.* » Ces mots sont écrits sur le fond d'or gauffré, où se détachent les personnages. Du même côté, on voit dans une niche sainte Barbe avec sa tourelle et des cheveux crêpés, qui s'élargissent en éventail. A l'autre bout du panneau, sainte Catherine oc-

pièce de 22 vers français, copiée par le père Lelong et d'où il résulte que l'ouvrage a été écrit pour maître *Jehan Vaudetar, servant du roi*. Le peintre y raconte qu'il a été bien des fois trempé par la pluie, lorsqu'il cheminait soir et matin dans les rues, en allant chez son patron ou en quittant sa demeure. Ce trait ne conviendrait guère à un enlumineur de la cour. Voyez le *Messager des sciences et des arts*, année 1825, pages 158 et 159.

cupe également une niche ; une roue charge une de ses mains, un glaive arme l'autre, et elle foule un roi sous ses pieds. Ce morceau n'a pas, à beaucoup près, le fini des Van Eyck. Les chairs sont très blêmes, les doigts effilés outre mesure et d'un mauvais dessin. L'homme qui a exécuté cette page ne pouvait être un concurrent pour les deux frères[1]. Ils ne se virent donc point en butte à la jalousie, à de lâches intrigues : une paix profonde les environna ; ils occupèrent seuls tout le domaine de l'art et furent les princes de la peinture ; merveilleuse situation qui double les forces du génie !

On pourrait s'amuser à reconstruire par la pensée l'intérieur du logis où ils vivaient. En cherchant quelle forme de maison, quelle espèce de mobilier ils ont le plus souvent reproduits, on saurait d'une manière presque infaillible quels étaient ceux qui frappaient habituellement leurs regards. Je ne me suis pas livré moi-même à cet examen, par de bonnes raisons : toutefois il m'est permis de dire que l'on remarque dans les salles, dans les ameublements dont leur pinceau

[1] Personne, jusqu'à présent, n'a eu connaissance de cette œuvre importante pour les origines de l'art dans les Pays-Bas : je suis le premier qui la cite et la décrit. Elle a de grands rapports avec le tableau de la collection Van Ertborn, qui figure le même sujet et date de l'année 1363, comme le témoigne l'inscription placée au bas.

fidèle traçait l'image, une propreté, une coquetterie, une poétique élégance, qui révèlent les soins d'une femme et sont dus vraisemblablement aux efforts de Marguerite. Ils nous mettent sous les yeux des chambres pittoresques, avec un lit régulièrement drapé, que couronne un dais pompeux et qu'enveloppent de brillantes *custodes;* les poutrelles vernies rayent le plafond, une mosaïque de carreaux forme le sol ; des vitres nombreuses, maintenues par un châssis de plomb, étoilent les fenêtres, qui sont munies de volets articulés, où rayonnent des clous métalliques. Un fauteuil en bois sculpté se dresse près du chevet, un prie-Dieu dans le même goût orne le devant de la salle. Une petite fontaine de cuivre, luisante comme de l'or, y darde ses minces filets que reçoit une vasque très simple, ou des fleurs s'épanouissent au milieu d'une jardinière, qui n'est autre chose qu'un pot flamand. Tout respire l'aisance, l'ordre et le bien-être.

Mais s'ils ne rencontraient point d'obstacles au dehors, les frères laborieux en trouvaient un grand nombre dans l'imperfection des moyens employés jusqu'alors par les artistes. Ces moyens étaient réellement très bornés : on délayait les couleurs dans de l'eau, où on avait fait dissoudre soit de la gomme de cerisier, soit de la gomme de prunier; puis on les appliquait sur des panneaux, qui avaient reçu une *impression* à la colle.

Le vermillon, la céruse et le carmin, ne se mêlant pas à la gomme, étaient seuls broyés avec du blanc d'œuf. On étendait par-dessus la peinture un vernis composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble [1]. La colle de parchemin servait en outre à fixer les ors [2]. Mais ce genre de peinture était peu solide : les couleurs restaient pâles, et quoique les artistes de Cologne en eussent augmenté l'éclat [3], elles ne pouvaient soutenir la comparaison avec les teintes des objets naturels. On faisait aussi usage de l'huile de lin ; les nuances étaient alors plus brillantes ; malheureusement ce procédé exigeait une patience à toute épreuve, car chaque fois qu'on avait appliqué une couleur,

[1] Ce vernis à l'huile, dont les couleurs se sont pénétrées, explique pourquoi des tableaux peints à la gomme trompent souvent les chimistes, sans tromper les connaisseurs.

[2] Les artistes ne peignaient donc pas à la colle. Van Mander emploie mal à propos ce terme et a induit en erreur tous les historiens de l'art. La colle ne servait pas à délayer les couleurs : Theophilus Presbyter ne lui assigne pas une seule fois cet usage. Le *Guide de la peinture*, si heureusement découvert en Grèce par M. Didron, ne le mentionne que dans un chapitre : encore, dit-il, de la mêler avec de l'eau-forte et de la cire blanche. Les Orientaux connaissaient, du reste, un plus grand nombre de procédés que les Occidentaux.

[3] L'artiste inconnu qui a exécuté le *Serment du jeu de l'arbalète,* tableau à la détrempe ornant le musée d'Anvers, ne leur était pas inférieur sous ce rapport.

on ne pouvait en superposer une autre, si la première n'était pas séchée; ce qui devenait d'une lenteur fastidieuse et eût glacé le plus ardent génie. Encore fallait-il que l'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil [1]. Puis les fonds d'or qui luisaient derrière les personnages groupés ou séparés, les nimbes métalliques environnant les têtes, semblaient découper les figures, leur communiquaient la roideur de la pierre et fatiguaient les yeux de leur pompe inintelligente, monotone, sans proportion avec le coloris [2]. Les deux artistes,

[1] Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nî prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est. Theophilus Presbyter, *Diversarum artium schedula*, c. XXVII. Voyez aussi un fragment d'Éraclius, dans l'ouvrage de Raspe intitulé : *A critical essay on Oil-painting*.

[2] Les anciens connaissaient les fonds d'or, mais l'usage ne s'en répandit et ne devint très général que pendant l'époque intermédiaire, parmi les peintres grecs et occidentaux. « Il existe au musée du Louvre six fragments de peinture murale sur fond d'or, trouvés en 1740 dans les fouilles du couvent dit *des Mendiants*, près du temple de la Paix, à Rome, et donnés par M. d'Agincourt. Un septième fragment, dont la provenance est inconnue, représente la partie supérieure d'un centaure, également sur un fond d'or. Le style de celui-ci annonce une belle époque. » Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale*; Paris, 1836.

mais surtout Jean, luttaient pleins d'impatience contre ces difficultés. Elles ne les empêchèrent pas néanmoins de déployer le rare talent qu'ils devaient à la nature. Ils peignirent, selon la vieille méthode, une foule d'ouvrages, qui excitèrent l'admiration et dans le pays même, et dans tous les royaumes où ils furent transportés. Il est donc présumable qu'un certain nombre de tableaux, qui passent pour avoir été faits à Cologne, sont des produits de leurs mains. On obtiendrait de curieux, d'importants résultats, si on exécutait des recherches, en ne perdant point de vue cette idée. Le génie des Van Eyck était un don naturel, qui précéda l'invention de la peinture à l'huile, et se révéla dès qu'ils touchèrent des crayons[1].

Cependant tous les artistes de l'Europe étaient

[1] Le texte de Karel Van Mander est positif, et n'admet pas le plus léger doute : « Verkoos Joannes die stad *Brugge* tot zijne woning, en schilderde 'er veele stukken met lijm en eiwit op panneelen, die den roem zijner kunst in verscheiden landen, werwaard zijne werken gebragt werden, niet spaarzaam verspreidden. » Les expressions de Vasari sont également concluantes : « Avvenne in questi tempi che esercitandosi in essa in Fiandra Giovanni da Bruggia pittore molto stimato in que' paesi per la buona pratica, che egli in quel mestiero aveva acquistata con le fatiche de suoi studii, e con la frequente imaginazione che del continuo aveva di arrichire l'arte del dipignere, avvenne, dico, etc. »

las comme eux d'avoir à leur disposition de si faibles ressources. Tous ambitionnaient un nouveau procédé, qui leur permît d'obtenir plus d'éclat et de morbidesse, qui rendît leurs lignes plus fermes, leurs couleurs plus attrayantes, qui donnât moyen de les fondre harmonieusement, de ne pas les appliquer à la pointe du pinceau, car c'était ainsi que l'on travaillait. Un grand nombre avaient fait des expériences inutiles : Baldovinetti et Pesello multiplièrent leurs efforts, avec une obstination glorieuse, mais ne réussirent pas mieux que les autres. Ils voulaient augmenter non-seulement la splendeur, mais encore la solidité des images. Les peintres italiens s'étaient même réunis pour traiter cette question. Ailleurs, le désir n'était pas moins vif : en Espagne, en France, au-delà du Rhin, tous ceux qui reproduisaient la face humaine aspiraient à voir s'opérer dans la technique de l'art de grandes améliorations [1]. L'honneur d'en reculer matériellement les bornes était réservé au pays pratique par excellence.

Jean, comme on le pense bien, s'occupait d'autant plus de la réforme universellement désirée, qu'il savait la chimie. Un jour, ayant terminé un panneau, qui lui avait demandé beaucoup de temps et de soins, mais dont il était d'ailleurs satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Soit que

[1] Vasari, *Vita d'Antonello da Messina.*

la chaleur fût très grande, ou que les ais fussent mal joints, ou qu'il eût mal choisi le moment, les planches se désunirent et de larges crevasses sillonnèrent le tableau. Van Eyck, dans son chagrin, résolut de prévenir un second accident de la même espèce. La détrempe lui répugnait déjà; ce fut le tour du vernis qu'on employait alors. Appelant à son aide les connaissances dont il était pourvu, il chercha s'il ne pourrait point composer un nouvel enduit, qui sécherait à l'ombre. Il essaya de plusieurs substances, pures ou mélangées. Il trouva que l'huile de lin et l'huile de noix perdaient le plus promptement leur humidité, surtout quand on les avait fait bouillir. Il y ajouta des essences, qui, par leur évaporation, accélérèrent encore ce résultat. Mais c'est le propre des âmes fortes de rêver toujours le mieux. Il poursuivit donc ses tentatives et eut la joie d'agrandir sa découverte. Il observa que les couleurs se délayaient très bien dans l'amalgame composé par lui, qu'elles en recevaient un éclat extraordinaire, s'étendaient, se maniaient plus facilement et bravaient d'ailleurs les atteintes de l'eau : le vernis même cessait d'être utile. Quelques épreuves lui donnèrent la certitude qu'il ne se trompait point; il exécuta d'abord de petits ouvrages, puis de plus grands et finit par jouir de son secret dans toute sa plénitude. Grâce à lui, un procédé tellement vicieux qu'on n'en faisait point usage était

devenu un moyen admirable, unissant la promptitude à l'excellence [1].

On était alors en 1410. Jean Van Eyck parcourait sa vingt-cinquième année : à cet âge, l'esprit possède une grande force et y joint une souveraine indépendance. L'habitude ne l'a pas engourdi, ne l'a pas plongé dans un sommeil funeste; au moindre obstacle, il se cabre et s'impatiente. Les hommes supérieurs conçoivent presque toutes leurs idées fondamentales entre dix-huit et vingt-cinq ans : ils passent le reste de leur existence à les approfondir, à les mettre en œuvre, à les répandre autour d'eux et à former des adeptes. C'est au printemps que se nouent les fruits dont l'automne voit rougir la pulpe.

[1] KAREL VAN MANDER. — VASARI, *loco citato*. MM. L. de Bast et Cornelissen ont voulu ravir à Jean van Eyck la gloire de cette découverte pour la transporter à Hubert : nous réfuterons plus loin leurs arguments, qui sont d'une extrême faiblesse. On a même voulu en dépouiller les deux frères : Lessing parut avoir cette intention, lorsqu'il publia le traité : *Vom Alter der Oelmalerei* (Braunschweig, 1774); Raspe marcha sur ses traces dans le livre qui a pour titre : *An Essay on Oil-painting*. Beaucoup d'auteurs, que nous ne citerons point, prirent part à ce débat. Éméric David, Waagen et dernièrement M. Marie Guichard, dans la nouvelle édition de Théophile, me semblent avoir résolu le problème. Toutefois, leur solution n'est pas aussi originale qu'on pourrait le croire : si on avait bien lu l'ouvrage de Lessing, on l'aurait trouvée tout entière dans le cinquième paragraphe, pag. 36 et suivantes.

La découverte du jeune peintre excita bientôt une surprise générale. On transporta de ses panneaux en France, en Allemagne, en Italie, et, dans la disposition où se trouvaient alors les artistes, ces ouvrages produisirent un effet merveilleux. Les frères avaient d'ailleurs gardé habilement leur secret; ils se renfermaient dans leur atelier, de manière à ce que personne ne fût témoin de leur travail. Une sorte de mystère les enveloppait donc, eux et leur invention. Les princes recherchaient leurs tableaux. Le duc d'Urbin, Frédéric II, fit l'acquisition d'un de ces chefs-d'œuvre, qui représentait une salle de bain; Laurent de Médicis acheta un St-Jérôme et d'autres pièces. Des marchands florentins envoyèrent de la Néerlande au roi de Naples, Alphonse Ier, un grand panneau où se pressaient de nombreuses figures : tous les habitants du pays voulurent voir ce prodige. Les hommes du métier s'attroupaient devant les brillantes images; ils les flairaient et s'étonnaient de leur vive odeur, puis, rentrés chez eux, beaucoup essayaient d'obtenir les mêmes résultats : vains efforts qui échouaient l'un après l'autre[1] !

Mais, si le procédé lui-même éveillait l'admiration, l'usage qu'en faisaient les deux peintres n'excitait pas moins d'enthousiasme. Au roide éclat des fonds d'or ils substituaient des perspectives

[1] Vasari, *Vita d'Antonello da Messina*. — Karel Van Mander.

pleines d'illusion. La nature s'y réfléchissait avec une telle vigueur que son image l'éclipsait elle-même. Ici l'on voyait une campagne, où se dressent de plantureuses collines, vêtues d'herbe et de mousse, couronnées tantôt de feuillages épais, tantôt de constructions féodales : un chemin y passe entre des rocs nus, mais doux à l'œil et finement exécutés; une rivière coule au milieu du paysage, sereine, limpide, bordée de fleurs; quelque ville gothique apparaît dans le lointain et perce de ses clochers le velours bleu du ciel. L'artiste poussait l'exactitude jusqu'à rendre les sentiers presque invisibles qui traversent les champs, et longent ou coupent les voies plus fréquentées. Sur d'autres panneaux se déroulaient de magnifiques intérieurs, soit une église romane aux lourdes colonnes, étalant la broderie de ses chapiteaux, les cintres purement accusés de ses voûtes et l'ombre mystérieuse de ses grandes nefs [1]; soit une cathédrale en arc pointu, légère, svelte, diaphane, groupant ses minces colonnettes, ouvrant ses larges fenêtres, épanouissant l'orbe de ses rosaces, effilant ses ogives téméraires et laissant tomber de ses vitraux un jour mélancolique [2]; soit une cham-

[1] On admire une église de ce genre dans le tableau commandé par le chanoine George de Pala, qui se trouve à l'Académie de Bruges et dont le musée d'Anvers possède une reproduction.

[2] Voyez encore au musée d'Anvers l'église où sont peints

bre opulente, qui fait rêver le bien-être, assoupit la lumière et verse dans l'âme du spectateur une profonde paix. Si la chimie avait rendu un service éminent au jeune Van Eyck, ses connaissances géométriques lui en rendaient un second : créateur pour la deuxième fois, il trouvait les principes et révélait la magie de la perspective. Chose frappante et qui montre comme, à une époque donnée, le flux de la civilisation pousse tous les esprits vers les mêmes plages! le désir, la nécessité de rendre les effets du lointain préoccupaient alors de nombreuses intelligences. Pietro della Francesca[1], Paolo Uccello[2], Léon Baptiste Alberti[3], contemporains des Van Eyck, songeaient à les reproduire et cherchaient une voie pour atteindre ce but. Vasari loue les perspectives au crayon du premier : il cite du deuxième une hutte vue à distance, qui excita vivement l'attention, parce qu'elle était dessinée d'après les lois de l'optique : mais il relève aussi dans leurs esquisses plusieurs

les Sept Sacrements : Pierre Neefs et Steenwyck n'ont rien exécuté de plus parfait. Certains critiques attribuent cette production à Rogier de Bruges ; elle n'en montrerait pas moins avec quelle habileté cette école se servait de la perspective.

[1] Né en 1398, mort en 1484.

[2] Né en 1389, mort en 1472.

[3] Né en 1398 ; on ne connait pas la date précise de sa mort : De Feller la place vers l'année 1480.

fautes contre ces mêmes lois [1]. Ils traitèrent du reste le sujet par écrit, mais leurs opuscules n'obtinrent pas les honneurs de l'impression. Léon Baptiste Alberti composa trois livres sur la peinture, dont la plus ancienne édition parut à Bâle en 1540 [2]. Ils ne devancèrent point toutefois le grand penseur du Nord : deux d'entre eux étaient à peine sortis de l'enfance, lorsqu'il abordait cette région inconnue; Paolo Uccello lui-même avait quelques années de moins. La surprise extraordinaire que firent naître en Italie ses derniers plans, surprise attestée par Facius, auteur de l'époque [3], montre d'ailleurs qu'ils y semblaient totalement neufs. L'homme venait de conquérir l'étendue; près de l'espace réel il pouvait déployer des espaces imaginaires, des espaces sans bornes, et entraîner la rêverie dans l'immensité.

Mais cette découverte n'était pas simple : elle en renfermait deux autres, comme nous l'avons vu; elle permit à Jean Van Eyck de créer le paysage et de retracer l'intérieur, soit des édifices religieux, soit des monuments civils et des demeures particulières.

Sur ses gazons, sur les plates-bandes de ses jardins, au milieu de ses fraîches campagnes, dans

[1] Vasari, 1er vol.
[2] Waagen, ouvrage cité.
[3] Son ouvrage : *De viris illustribus,* fut rédigé en 1456.

ses beaux vases de cuivre, il dessina des fleurs élégantes, vraies comme la nature, idéales comme la poésie. L'œillet, la pensée, la marguerite, la violette, le mélilot d'or s'épanouirent sous ses doigts; le lys ouvrit ses blanches pétales pour décorer les *Annonciations,* les rosiers se chargèrent de touffes vermeilles pour couronner les groupes de l'*Agneau mystique*[1].

Entre les herbes, dans le feuillage de ces plantes gracieuses, Jean Van Eyck peignit des animaux de toute sorte: la pie, le merle, le rouge-gorge, le chardonneret, le paon majestueux, la vive alouette, le lièvre, le lapin, le cerf gambadèrent, trottèrent, voltigèrent au milieu de ses points de vue. Les oiseaux de passage, emblèmes de l'espérance, y traversèrent l'azur du firmament, où le spectateur les suit d'un œil pensif. Les climats lointains fournirent même leur tribut à ces grandes solennités de la nature : la perruche frissonna entre les mains du Christ, sur les genoux de sa mère [2].

Ce n'était pas encore assez pour ce vaste génie. De même qu'il sentait la noblesse, la pureté des sujets chrétiens, il sentait le charme prosaïque des sujets vulgaires. Des hauteurs de l'inspiration il

[1] Voyez, entre autres preuves, le jardin qui orne le nº 452, au Louvre.

[2] Dans le tableau commandé par le chanoine de Pala.

descendait peu à peu, comme un cygne qui reploie ses ailes, dans les vallées fécondes de l'existence commune. Enfant d'une région positive, il n'oubliait pas la vie habituelle. On admirait au quinzième siècle, chez un cardinal Octavien, un tableau de genre assez hardi : on y voyait de très belles femmes, sortant du bain et toutes nues, sauf un léger voile qui cachait leur sexe; l'une d'elles, aperçue de face, était placée de manière que son dos se réfléchissait dans un miroir, en sorte qu'on la distinguait parfaitement des deux côtés. Une lanterne éclairait la pièce et semblait vraiment lumineuse; on y remarquait une vieille femme en sueur, un chien qui lappait de l'eau. Une ouverture ménagée habilement laissait découvrir, dans les lueurs du soir, des montagnes, des bois, des villages, des forteresses, des hommes et des chevaux, si bien exécutés qu'ils paraissaient à une grande distance les uns des autres. Mais ce qu'on ne se lassait point d'examiner, c'était un miroir où tous ces objets se trouvaient réfléchis comme dans une glace véritable [1]. Jean avait aussi fait un paysage, au milieu duquel des pêcheurs poursuivaient une loutre [2]. Même lorsqu'il ne traitait point de semblables données, lorsqu'il exécutait

[1] Facius, *De viris illustribus;* nous avons commenté le passage, en le traduisant.

[2] Anonyme de Morelli.

et vivifiait un épisode religieux, les détails de ses fonds tenaient beaucoup du genre. Les formes, les circonstances de la vie journalière y sont reproduites avec le plus grand soin. Ce fut comme une révélation de la poésie intime.

Une espèce de travail bien différent, où l'homme oublie le réel et s'aventure dans les campagnes sans bornes du monde abstrait, l'allégorie tenta le pinceau de Jean Van Eyck. Son ouvrage le plus étendu, la célèbre *Adoration de l'agneau mystique*, n'est qu'un vaste symbole. Il se fit un plaisir de le considérer, de l'exposer dans tous ses détails et dans toute sa profondeur. Les liens qui l'unissent à la Bible, à l'Évangile, aux questions religieuses et à la destinée humaine sont indiqués l'un après l'autre. Karel Van Mander parle d'un tableau, où un jeune homme et une jeune fille se tendaient la main en signe d'alliance, et où la Fidélité les rapprochait pour les unir. Ces emblèmes devinrent très fréquents dans la seconde moitié du seizième siècle [1]. Quoique ce chemin aride soit peu favorable aux arts qu'il détourne de leur vrai but, l'étonnant chercheur eut du moins la gloire de l'ouvrir.

La figure humaine avait jusqu'alors été reproduite d'une manière défectueuse, quand il s'agissait d'en peindre les caractères individuels. On

[1] Waagen.

dessinait bien les lignes générales, les formes communes à toute l'espèce, mais les variétés accablaient, mettaient en défaut l'inexpérience de l'artiste. Les moyens étaient d'ailleurs si bornés qu'on ne pouvait rendre les tons infinis de la chair. Jean Van Eyck créa le portrait. Avec son procédé, il imita les nuances les plus vives, les teintes les plus légères, il dégrada subtilement les couleurs; la perspective ne lui fut pas d'un moindre secours : il en appliqua les principes à la face de l'homme, il accusa d'une manière fort habile les divers plans qu'on y remarque, les saillies, les biais et les cavités; sa pénétrante observation lui permit d'ailleurs de l'étudier sous tous les aspects, d'en saisir toutes les modifications. Ses panneaux, pleins d'une admirable exactitude, réfléchirent les traits des princes et des bourgeois, comme une source immobile, qui dort dans l'ombre et le silence, au milieu d'une antique forêt. Les paysages de ses fonds augmentent la similitude. Le chanoine De Pala, Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Nicolas de Maelbeke, Jean de Leeuw, Judocus Vydt, sa propre femme, son frère et lui-même brillent ainsi dans le miroir trouvé par son génie.

L'art du peintre verrier lui eut aussi des obligations. Jusqu'alors on coloriait le verre dans la masse et il fallait employer un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. On multipliait donc

les sinuosités du cadre métallique. Jean Van Eyck empêcha la matière colorante de pénétrer toute l'épaisseur du verre ; il sut l'arrêter, par un coup de feu dirigé à propos, avant qu'elle l'eût assombri d'outre en outre; elle atteignait la surface, mais épargnait le fond. Il creusait ensuite la première, à l'émeril, jusqu'à la portion demeurée blanche : ce champ recevait un émail d'une autre nuance ou d'une autre couleur ; on obtenait de la sorte des fragments très étendus, sans avoir besoin de recourir aux châssis de plomb [1]. Ces facilités nouvelles changèrent le goût et les habitudes des peintres verriers; aux mosaïques transparentes de l'âge antérieur succédèrent les tableaux diaphanes, comme ceux de Cologne et de Sainte-Gudule. Le Limbourgeois fit une révolution complète.

Telles furent les découvertes de cet homme extraordinaire. La peinture à l'huile, la perspective, le paysage, les intérieurs, les animaux, les fleurs, les scènes de genre, l'allégorie, le portrait et l'art du verrier occupèrent tour à tour son esprit. Ces ressources et ces formes acquirent seulement alors une haute valeur : il les introduisit le premier dans le domaine absolu de l'art, où ne pénètrent ni la complaisance, ni les jugements relatifs. Il changea

[1] Leviel, *Histoire de la peinture sur verre;* Alexandre Lenoir, *Nouvelles observations sur la peinture sur verre.* Paris, 1821.

en vérités puissantes d'imparfaites ébauches, en méthodes vigoureuses d'inutiles moyens. Il a parcouru toutes les voies où ont marché plus tard les peintres flamands; ceux-ci ont été des hommes spéciaux : l'un a colorié des paysages, l'autre des intérieurs, le troisième des tableaux de genre, des portraits, le dernier des fleurs, des animaux, des scènes religieuses; chacun a fait son choix, la division du travail a été appliquée à la peinture. Jean Van Eyck, leur maître et leur précurseur, n'a rien divisé; il a conduit de front les talents, les essais les moins pareils; il lança dans la carrière ce noble attelage, le stimula d'une façon égale et le tint réuni d'une main toujours ferme, toujours habile. En lui nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas; un rayon divin tombe de sa lumineuse couronne sur le front de tous ses héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, il l'a été pour la Néerlande; les peintres flamands lui durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. C'est une des plus grandes intelligences que Dieu ait armées de sa force créatrice; on peut même dire que, parmi les initiateurs à l'amour du beau, il n'en est pas un seul auquel des renseignements positifs et des preuves matérielles permettent d'attribuer un nombre égal de découvertes. Dans l'empire des beaux-arts, il règne donc, jusqu'à nouvel ordre, sur le trône glorieux de l'invention.

Qui le croirait cependant? Monté si haut, parvenu si loin, après avoir si fort agrandi l'horizon de la peinture, après avoir développé son talent au-delà de toutes les bornes connues, il se trouvait lui-même trop faible pour sa tâche! Plein de cette aspiration illimitée, qui emporte le génie dans les espaces, comme l'oiseau Roc emportait Sindbad le voyageur, il discernait au loin des régions splendides qu'il n'espérait pas atteindre : ses couleurs étaient sans doute brillantes, ses lignes nettes, ses fonds charmants, son pinceau véridique, mais il ambitionnait, il rêvait bien autre chose! Au fond de son intelligence rayonnaient de plus merveilleux tableaux : là, les formes paraissaient exquises, les teintes lumineuses comme dans la nature, les campagnes fraîches et vivantes; le soleil portait un diadème de flamme, la rosée tremblait sur les feuilles, l'herbe croissait et verdoyait, les fleurs entr'ouvraient leurs douces corolles ou penchaient leurs têtes languissantes. Que devenaient les panneaux près de ces magiques visions? Ils semblaient ternes, froids, insipides. L'artiste écrivait donc au bas de la peinture infidèle, sur le cadre même qui l'environnait : *Als ikh kan, Comme je puis,* selon mes forces [1].

[1] Cette devise est écrite sur le petit tableau d'Anvers, sur le portrait qui représente la femme du peintre et orne le musée de Bruges, au bas de la tête du Christ placée dans

Mots touchants, devise noble et candide, où étaient exprimées la conscience ingénue du peintre et la grandeur qui lui faisait dominer ses propres ouvrages! Signe d'une époque de foi, d'amour et de calme! Souvenir d'un enthousiasme, qui remplissait le cœur de l'artiste et que bien peu d'hommes possèdent maintenant!

le même lieu, peut-être encore sur d'autres panneaux que je n'ai point vus et où les critiques ne l'ont point signalée. Van Eyck l'a, au surplus, orthographiée d'une manière bizarre et s'est servi de lettres grecques dont il ne connaissait pas très bien la valeur, ce qui a rendu l'interprétation difficile. On y a d'abord cherché en vain une phrase hellénique. M. Mertens, le bibliothécaire d'Anvers, y reconnut le premier des termes flamands; M. Wappers, le grand peintre, arriva au même résultat. Passavant et Rathgeber ont adopté cette explication, mais sans y attacher d'importance. On a trouvé la même légende sur un tableau allemand de la galerie de Vienne, qui a pour signature D. PFENNING. 1449. Les imitateurs de Jean n'ignoraient donc point sa devise et s'en emparèrent comme de ses procédés.

CHAPITRE II.

Les Van Eyck.

Hubert et Jean Van Eyck sont distingués par Philippe le Bon. — Josse Vydt les charge de peindre le fameux tableau de Gand. — Description du tableau.— Mort d'Hubert et de Marguerite.— Jean Van Eyck se marie. — Philippe le Bon l'envoie en Espagne. — On place et inaugure l'Adoration de l'agneau mystique. — Retour du peintre à Bruges.

L'effet produit par l'invention de la peinture à l'huile, dans le pays même, fut si grand que l'on dédaigna l'ancienne méthode et imposa aux dessinateurs l'obligation d'employer la nouvelle. Les archives de Gand contiennent une pièce de l'année 1419, qui met cette circonstance hors de doute : c'est un accord fait entre le trésorier de la ville et les francs peintres (*vrie schilders*) Guillaume Van Axpoele et Jean Martens, pour res-

taurer *en bonnes couleurs à l'huile, sans mélange de substances corrosives,* plusieurs morceaux très anciens, qui ornaient l'hôtel-de-ville [1]; un acte postérieur, de l'année 1434, prouve qu'un nommé Saladin de Scoenere prit l'engagement de peindre *à l'huile* le retable de la chapelle des frères mineurs, dans la même cité [2]. Il ne s'agissait pas d'enluminer des statues et moulures, comme on pourrait le croire. Le premier accord mentionne, il est vrai, une opération de ce genre, mais il porte, en outre, que l'artiste reproduira sur les vieux panneaux, sans changer les formes originelles : *le comte Louis, les bourgeois avec leurs armes et tous ceux qui les suivent;* par ces termes se trouve bien dénotée une peinture. Le deuxième acte est plus explicite encore : Saladin y promet non-seulement de colorier la menuiserie et les sculptures en bois d'un autel, mais de tracer, sur la face intérieure des volets, *la naissance et la mort de la Vierge;* et à l'extérieur, deux sujets en grisaille, dont il abandonne le choix au goût du contractant. Il ajoute qu'il représentera, en bonnes couleurs à l'huile et sur toile, un Christ

[1] *Archives de Gand,* registre de l'année 1419, page 95. Voyez aussi l'ouvrage du chevalier Diericx : *Mémoires sur la ville de Gand,* où l'on trouve l'acte imprimé en entier, tome II, page 73; et le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pages 133 et 134.

[2] *Mémoires sur la ville de Gand,* tome II, page 255.

avec quatre figures. Peut-être Saladin employa-t-il le procédé de Van Eyck; mais Guillaume Van Axpoele et Jean Martens eurent vraisemblablement recours à la manière gothique; les frères ingénieux n'avaient pas encore, selon toute apparence, divulgué leur secret [1].

Tant de mérite, une gloire si éclatante ne pouvaient échapper aux yeux des princes, qui tenaient alors entre leurs mains les destinées de la Belgique. Philippe le Bon surtout devait s'occuper de l'illustre groupe : il aimait les beaux-arts, les miniatures, les joyaux, les poèmes ; il avait « accoutumé de journellement faire devant luy lire les anciennes histoires [2], » et avait fondé à Bruxelles un atelier de calligraphie. Ces pompes secondaires pâlissaient devant les tableaux somptueux de nos peintres. Il est donc probable qu'il les distingua, lorsqu'il était simple comte de Charolais : il leur témoigna

[1] La méthode que Théophile décrit était d'un usage habituel en Flandre : M. Scourion, secrétaire de la régence de Bruges, a trouvé dans les comptes de la ville, années 1351-1352, fol. 108, une note d'où il résulte qu'un peintre nommé Jean van der Leye entreprit de décorer avec de l'or, de l'argent et toutes sortes de *couleurs à l'huile,* la chapelle de la maison située à Damme et appartenant à la commune de Bruges.

[2] David Aubert, *Chronique abrégée des Empereurs*, manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne. Notice sur cette bibliothèque, par Florian Frocheur.

toute son estime et son admiration, dès qu'il siégea sur le trône ducal. Il avait une préférence marquée pour Jean Van Eyck, dont la société lui plaisait beaucoup, sans doute à cause de sa vive intelligence et de ses façons agréables : aussi le nomma-t-il son conseiller privé. Une affection de la même nature avait jadis uni Alexandre et Apelle. Je ne sais qui, du prince ou de l'artiste, ces relations honorent le plus : si elles flattent le dernier, si elles augmentent sa valeur, son importance aux yeux de la multitude, elles attestent dans les puissants du monde une liberté morale et un sentiment de la vraie grandeur humaine, que leurs fausses grandeurs les empêchent souvent d'acquérir. Les mobiles, les capricieuses faveurs du sort enivrent d'orgueil la plupart des hommes : ceux qu'elles ne boursouflent point, qui gardent, au milieu de leur pompe, la rectitude de l'esprit et la simplicité du cœur, ne sont pas des intelligences vulgaires; ils se montrent dignes du rang qu'ils occupent, et l'exception est toujours assez rare pour être glorieuse.

D'autres personnages se lièrent d'amitié avec nos deux artistes. En 1420, Josse Vydt, seigneur de Pamele, un des plus nobles citoyens de Gand, acheta, selon l'usage de l'époque, une chapelle dans l'église de St-Bavon[1], afin d'y établir la sé-

[1] Cette église était alors consacrée à St-Jean.

pulture de sa famille : les parents de sa femme Isabelle Borluut devaient y recevoir aussi l'hospitalité de la mort. Il la fit rebâtir ou du moins restaurer ; on sculpta ses armoiries sur la clef de voûte et sur la porte, où on les voit de nos jours ; on les déploya sur les vitraux. Une crypte fut ouverte sous la chapelle haute, pour servir d'asile aux cadavres et de funèbre oratoire [1]. Mais l'autel supérieur avait besoin d'une décoration en harmonie avec ce luxe féodal et religieux. L'opulent seigneur alla donc trouver les frères Van Eyck, leur exposa sa demande et son projet d'éclipser tous les monuments analogues. Les peintres lui donnèrent leur parole qu'ils seconderaient ses vues autant que possible. Leur premier soin fut de quitter Bruges, de transporter leur résidence à Gand [2]. Ils se fixèrent dans une maison située

[1] *Messager des sciences et des arts,* année 1823, pag. 260, année 1825, pag. 160.

[2] M. Louis de Bast, dans un excès de patriotisme local, a prétendu que les Van Eyck étaient fixés à Gand dès l'année 1410 : il allègue en faveur de son opinion le témoignage d'Opmeer, historien tout-à-fait obscur du seizième siècle ; son *Opus chronologicum,* imprimé en 1611 seulement, quoique rédigé plus tôt, contient la phrase suivante :

« 1410. *Hâc tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores.* »

Mais cette brève assertion est contraire aux paroles de Vasari et de Van Mander. L'Italien le nomme Jean de Bruges

près de la place qu'on nomme le Kautre, à l'angle de la rue des Vaches et du Marché-aux-Oiseaux [1]. Cette maison a été, depuis peu, reconstruite et ornée de deux médaillons, qui représentent les

et on l'a constamment appelé ainsi. C'est à Bruges qu'Antonello de Messine vint le trouver, ce fut à Bruges qu'on ensevelit sa dépouille, dans l'église St-Donat. S'il avait résidé à Gand dès sa jeunesse, s'il y avait inventé la peinture à l'huile, s'il y était demeuré au moins jusqu'en 1432, époque où il finit l'*Adoration de l'Agneau,* c'est-à-dire jusqu'à sa 46e année, pourquoi l'aurait-on surnommé Jean de Bruges et non point Jean de Gand? La première édition de Vasari fut publiée en 1550 : il rédigea conséquemment son livre avant Opmeer et les dates parlent pour lui. C'était un homme distingué, un esprit étendu : qui fera le même éloge d'Opmeer et quelle confiance doit-on lui accorder?

La Chronique rimée de Jean Santi, père de Raphaël et contemporain des Van Eyck, renferme ce passage :

> A *Brugi* a supra gli altri pui lodato
> Il gran Joannes, il discepol Rugero
> Con tanti d'alto merto dotati, etc.

En 1572, Lampsonius écrivait au-dessous du portrait de Jean Van Eyck :

> Novum stupuere repertum,
> Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
> Florentes opibus *Brugæ.*

[1] Voyez plus loin et dans le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pag. 218, les arguments qui légitiment cette assertion.

célèbres frères. Là ils conçurent le plan de leur travail, puis se mirent à l'exécuter.

Ce n'était rien moins qu'une œuvre immense, la plus colossale entreprise tentée par leur pinceau. Malheureusement ils firent choix d'un sujet symbolique et les symboles dans le vivant domaine de l'art occupent la dernière place. La forme peut en être admirable, mais on sent toujours qu'elle n'existe point pour elle-même, qu'elle sert d'enveloppe et fléchit sous le despotisme accablant de l'idée. Or l'imagination demande tout le contraire; elle ne s'intéresse point aux objets ou s'y intéresse d'une façon directe. Si on les lui présente comme des voiles, comme des leurres, comme des emblèmes arbitraires, l'ennui la frappe de sa baguette léthargique. Ce qu'elle voit n'a pas même la haute réalité de la poésie; c'est une double fiction, qui ne s'adresse vraiment point à elle, mais à une autre faculté. Dès lors que lui importe?

Les deux frères prirent donc pour thème deux passages de l'Apocalypse : le premier nous dépeint Jésus comme un agneau, qui rachète de son sang les crimes de notre espèce; le second va nous expliquer tout le retable :

« Je vis ensuite l'agneau debout sur la montagne sainte et avec lui cent quarante-quatre mille personnes, qui portaient le nom de son père écrit sur leur front.

» J'entendis alors une voix du ciel, semblable

au fracas des grandes eaux, pareille au bruit d'un grand tonnerre; et cette voix, je l'entendais comme le son de plusieurs joueurs de harpe, qui touchent de leurs instruments.

» Ils chantaient un nouveau cantique devant le trône, et devant les quatre animaux, et devant les vieillards; et nul ne pouvait le chanter que les cent quarante-quatre mille, qui avaient été rachetés de ce monde.

» Ceux-là n'ont point été souillés par les femmes, car ils sont demeurés vierges; ceux-là suivent l'agneau en tous lieux; ils ont été rachetés d'entre les hommes, pour être consacrés à Dieu et à l'agneau, ainsi que des prémices.

» Et l'on n'a jamais trouvé le mensonge dans leur bouche; ils sont purs et sans tache devant le trône de Dieu [1]. »

Les peintres crurent pouvoir interpréter largement les versets de l'Écriture et grouper autour de l'Agneau toutes les idées chrétiennes, à l'aide des personnifications dogmatiques et historiques, sanctionnées par un long usage. Ils placèrent donc au milieu la victime expiatoire, debout sur un autel, couvert d'une nappe blanche; de sa poitrine s'échappe un filet de sang, qui tombe dans un calice. Le devant de l'autel porte en haut cette inscription : *Ecce Agnus Dei, qui tollit*

[1] Apocalypse de St-Jean, chap. XIV.

peccata mundi, et en bas une seconde : *Jesus via, veritas, vita.* La colombe divine plane au-dessus de l'emblème mystique : au-dessus de la colombe trône Dieu le père, la tête couronnée de la tiare des papes. Un splendide manteau rouge l'enveloppe et se rattache sur la poitrine au moyen d'une agrafe éclatante : une broderie de perles en ourle magnifiquement les bords. L'artiste n'a point donné à l'Éternel les traits d'un vieillard : il l'a représenté dans la force de l'âge, comme les anciens figuraient Jupiter ; il vaut mieux, en effet, le revêtir d'une jeunesse inaltérable, que de le montrer soumis au pouvoir du temps. Les siècles passent devant lui comme des jours : la décrépitude et la mort lui obéissent et ne sont que les instruments de sa volonté. Plein d'un calme profond, d'une gravité majestueuse, il a bien l'air ici du maître suprême. Dans sa main gauche brille un sceptre de cristal, aussi diaphane que tous les vases des peintres hollandais. De la main droite, il bénit les fidèles qui se pressent au bas du tableau. La Sainte Vierge est assise de ce côté : elle tient un livre à la hauteur de sa poitrine et en médite les paroles ; ses yeux, sa tête légèrement baissée expriment l'attention, la réflexion. Une candeur angélique, une sainte paix divinisent sa figure, dont le type est malheureusement un peu lourd : ses grosses lèvres, ses pommettes saillantes trahissent son origine. Des cheveux châ-

tains flottent sur ses épaules : un manteau bleu se drape autour de ses formes; elle semble avoir pris pour costume un pan du céleste azur. A la gauche de Dieu, St-Jean-Baptiste frappe la vue par ses traits mâles et son attitude pensive : une barbe, une chevelure épaisses, d'une teinte foncée, lui impriment un caractère de sombre grandeur, en harmonie avec son histoire. C'est l'homme de la solitude, *Vox clamans in deserto* : l'âpre vent de la Palestine, sa chaleur africaine, la réverbération d'une terre desséchée ont bruni son visage. Il a cherché le Seigneur dans les lieux incultes, sur les rives sinistres de la mer Morte, parmi les hauteurs funèbres qui l'environnent. Un manteau vert, signe d'espérance, l'habille de ses longs plis : Levant la main droite, il paraît désigner le Christ, et le livre des prophètes, ou de l'ancienne loi, étale sous ses regards ses feuilles mystérieuses.

A droite et à gauche de cette trinité, on voit des anges qui la saluent de leurs chants. Par suite d'un caprice, le peintre a omis les ailes que leur donne la Bible; peut-être encore les a-t-il négligées parce qu'elles eussent envahi les étroits volets où ils figurent : les célestes musiciens, qui auraient pu y tenir, eussent alors été trop peu nombreux pour simuler une foule. Quoi qu'il en soit, ils portent des habits magnifiques : l'imagination la plus vive n'augmenterait point l'opulence de leurs

robes, de leurs chapes brodées, que maintiennent des agrafes éblouissantes. De longs cheveux tombent sur leurs épaules, couronnés d'un bandeau garni de perles et de diamants. A droite, le premier ange touche de l'orgue : les tuyaux et la boiserie en sont d'une vérité frappante[1]. Van Mander prend l'harmonieuse créature pour une Sainte-Cécile, mais il se fait illusion, car nul attribut ne légitime cette hypothèse. De l'autre côté, devant un pupitre en bois, peint avec une surprenante délicatesse, et orné d'un bas-relief qui nous montre saint Michel tuant le fameux dragon, un adolescent se tient debout d'un air grave : il bat la mesure et dirige les chanteurs placés derrière lui. Le peintre a eu le soin minutieux d'indiquer par la pose, par l'ouverture de la bouche, par les plis du front, par les traits du visage, s'ils font la basse ou le dessus.

Un troisième chœur d'esprits célestes s'agenouille devant l'autel, en adorant l'Agneau ; les deux premiers balancent des encensoirs, les autres chantent ses vertus, son sacrifice et portent les instruments de la passion ; la croix, la lance, l'éponge amère et la sanglante colonne. Ils sont vêtus de grandes tuniques et déploient des ailes rougeâtres. Sur le premier plan ruissèle une fontaine, que désignent ces paroles de l'Apocalypse :

[1] Waagen.

« L'ange me montra encore un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau. » — « Ils n'auront plus ni faim, ni soif, et le soleil ni aucun souffle brûlant ne les incommodera plus ; parce que l'Agneau, qui est au milieu du trône, sera leur pasteur, et il les conduira aux sources d'eau vivantes, et Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux. » Jamais certes allégorie n'a été peinte d'une manière plus habile : cet accessoire est un chef-d'œuvre. Une colonne, surmontée d'un ange en bronze, s'élève au milieu ; les têtes de dragons qu'elle supporte vomissent dans le bassin des filets d'eau, clairs et purs comme le diamant. Ils agitent l'onde prisonnière entre des parois de marbre ; les cercles mobiles, les petites vagues qu'ils forment sont rendus avec une patience et un bonheur extrêmes ; la lumière devenue liquide ne serait pas plus brillante. Ces flots en miniature ont l'air de scintiller, de trembler ; le regard se joue à la surface et y plonge tout ravi : ils sont limpides comme les sources des montagnes, riches d'aspect comme les vins précieux que les monarques boivent dans l'or. S'échappant de leur réservoir, ils baignent un canal peu étendu, où la main de l'homme n'a pas laissé de traces. On en pourrait nombrer les cailloux ; des perles et des diamants ornent ce lit sans souillure ; d'admirables fleurs, des plantes délicates poussent sur les bords, se

penchent sur le ruisseau et y projettent leurs ombres mignonnes. Le soin, la poésie du détail sont parvenus à leurs dernières limites : Gérard Dow lui-même n'a pas fait mieux.

Une pelouse éclatante, semée de violettes, de marguerites, de lys, de pensées, de primevères et de campanules, se déroule autour de l'Agneau et de la fontaine. Des buissons de roses, des palmiers, des cyprès, y grandissent; le terrain va en montant, un horizon lumineux couronne le paysage, à l'extrémité duquel on aperçoit la Jérusalem céleste. Elle offre l'aspect d'une ville ordinaire : les flèches qui l'embellissent et la dominent paraissent avoir eu pour modèles les flèches de Maestricht [1]. Un souvenir de son enfance vint encore inspirer l'homme de génie; dans le fond de cette riante perspective, au-dessus de la ville bienheureuse, il dressa les fiers clochers, les saintes pyramides qu'il voyait durant sa jeunesse, tantôt lorsqu'il errait au milieu des bois et qu'une vaste clairière lui permettait d'en saisir le profil, tantôt lorsqu'il s'ébattait sur le gazon des pâturages ou suivait les bords de la Meuse, troublé, charmé déjà, ayant pour compagnon le noble guide qui révèle aux âmes fortes les secrètes harmonies des choses.

[1] *Ursula, princesse britannique*, par le baron DE KEVERBERG.

A travers la campagne étoilée de fleurs, s'avancent des groupes bénis : ce sont les élus qui viennent adorer l'emblème du Christ. « Ils se tenaient debout, vêtus de robes blanches, et ayant des palmes dans leurs mains. Ils s'écriaient et disaient d'une voix forte : c'est à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau qu'est due la gloire de notre salut[1]. » Nous apercevons d'abord près de la Jérusalem céleste, dans le haut du panneau et sur la droite, la légion des douces héroïnes, qui ont souffert le martyre. Elles sont conduites par sainte Agnès, sainte Barbe et sainte Dorothée. Presque toutes portent des turbans. De longues chevelures blondes, crépées en éventail, flottent sur leurs épaules. Une grâce extraordinaire embellit leur visage, leurs formes et leur attitude. Mais leur dimension étant très petite, elles n'ont pas la même importance que les figures masculines, dont nous allons parler. Le sexe aimable se trouve donc sacrifié ici, comme dans toutes les peintures flamandes[2]. Elles tiennent des palmes à la main, signes de leur triomphe et de leur joie.

Plus bas rayonne une troupe de moines, de papes et d'évêques, placés vers la droite et regardant l'autel. On distingue parmi eux saint Liévin,

[1] Apocalypse de St-Jean, chap. VII.

[2] Voyez le tome Ier, pag. 173 et suiv.

apôtre de la Belgique, martyrisé en 633. Un sentiment de pieuse componction anime leur figure : on ne peut rien voir de plus doux et de plus noble. Il ne faudrait pas néanmoins étendre cet éloge aux cénobites vêtus de lourds manteaux et agenouillés sur le devant. Je ne sais dans quel but le peintre sagace leur a donné des visages comiques; menton saillant, nez camus, bouche difforme, les traits sont d'une complète vulgarité. La magie de la couleur ne rachète pas ce défaut, qui voile sans le moindre doute une intention. Ils ont les mains jointes et une ferveur enthousiaste répand un demi-jour idéal sur leurs têtes communes.

Derrière les prêtres marchent les saints ermites : des rochers, une épaisse forêt occupent le second plan; de nombreux orangers, couverts de fruits, déploient leur feuillage sur la lisière. Les anachorètes sortent d'un ravin obscur, symbole de leur vie paisible et retirée. Ils cheminent d'un air pensif, tenant d'une main un bâton de voyage et de l'autre un chapelet. D'où viennent-ils sous leur froc sombre, d'un pas lourd et chancelant, qui trahit l'habitude religieuse d'une immobilité contemplative? Leurs chevelures, leurs barbes touffues, que la vieillesse a blanchies de sa première neige, ou qui ont gardé leur couleur noire, sont incultes et désordonnées comme les broussailles de leurs thébaïdes; leur peau brune, leurs

traits sévères et même farouches annoncent également les privations de leur rude existence, la funèbre solitude où ils passent leurs jours. L'un d'eux, la tête inclinée, cherchant l'agneau du regard, prie avec une ardeur sublime; l'extase est peinte sur sa figure austère. Son voisin de gauche a peut-être une expression plus frappante encore; une humilité sainte, un profond recueillement voilent ses yeux; il paraît abîmé dans les visions magiques d'un autre monde. Les sourcils relevés de quelques ermites, leurs fronts couverts de plis, l'air étrange de leur figure dénotent aussi l'exaltation. Marie-Madeleine, portant son vase de parfums, et une seconde sainte, qui pourrait être Marie-l'Égyptienne, terminent ce groupe merveilleux.

Nous découvrons ensuite les pèlerins, *Peregrini sancti*. La forêt se prolonge, mais une vallée en sépare les derniers massifs d'une colline charmante, où verdoient quelques arbres. Une eau limpide arrose le sol inférieur : dans le lointain, on aperçoit une ville, puis des coteaux mollement ondulés qui ferment l'horizon. De ce champêtre val sort la pieuse troupe : un géant marche à leur tête et leur fait signe de le suivre; une tunique blanche lui descend jusqu'aux genoux, il porte un vaste manteau rouge, qui lui cache les deux bras et une main, et tombe en plis harmonieux sur le devant. Ses pieds maigres, comme ceux

des autres voyageurs, témoignent de ses longues fatigues. Il a pour s'appuyer un bâton énorme; une chevelure épaisse et noire, une barbe pareille assombrissent ses traits, dont l'exécution n'est point d'ailleurs fort heureuse. Ce géant, on le devine, représente saint Christophe. Dix-sept pèlerins d'une taille exiguë cheminent sous ses ordres. Un d'entre eux, ayant sur la tête un chapeau garni de coquilles, se fait remarquer par une attitude grave, par un air sérieux. Un autre, plus jeune et le bourdon à la main, regarde ce voyage comme un plaisir et offre au spectateur une mine joyeuse. Un rude caractère, une physionomie pensive distinguent quelques-uns de ses compagnons [1].

En face de ces nobles cohortes, des groupes symétriques nous apparaissent sur la gauche. Les martyrs d'abord, vers le haut de la colline : on observe dans le nombre des papes, des évêques et des cardinaux; ils étreignent les palmes victorieuses. C'est pourtant la section du tableau la moins brillante.

Au-dessous des martyrs sont dessinés les prophètes de l'Ancien Testament, qui s'agenouillent sur l'herbe et ont les yeux tournés vers l'Agneau rédempteur : ils tiennent des livres entre leurs

[1] *Notice du docteur Waagen sur le tableau de Saint-Bavon.* Messager des sciences et des arts, année 1824, pag. 193.

mains, lesquels, sans doute, renferment leurs ténébreuses prédictions. Une phalange placée derrière eux offre aussi ses hommages à la victime expiatoire; les individus qui la composent sont debout, largement drapés. L'un d'eux, ayant pour costume une robe et un manteau blancs, porte sur la tête une couronne de laurier et, dans la main droite, une branche d'oranger avec un fruit. Son voisin, en manteau bleu, en camail rouge, porte aussi un rameau vert, mais d'une autre espèce et dont le feuillage annonce un myrthe. Ils ont l'un et l'autre une grande dignité de pose, d'expression et de figure. Ce sont deux poètes indubitablement; l'on croirait même que le peintre a voulu représenter Virgile et le Dante. La branche d'oranger, avec son fruit jaune comme le soleil, indiquerait alors le rameau d'or, qui ouvre les portes de l'enfer, selon les paroles de l'Énéide; la branche de myrthe rappellerait le brûlant amour d'Alighieri pour Béatrice. La gravité un peu sombre du personnage conviendrait d'ailleurs très bien au chantre des malédictions et des tortures célestes. Le groupe dont ils font partie se compose vraisemblablement d'auteurs, d'artistes sacrés : il serait injuste de les omettre dans le nombre des serviteurs d'Emmanuel, ceux qui revêtent sa doctrine de formes éblouissantes!

Du même côté, chevauchent les soldats du Christ, *Milites Christi,* et les juges équitables,

Justi Judices. Un splendide paysage les environne : des masses de rochers, pleines de fissures, de ravins, et dont le sommet est couvert d'herbes et de buissons, occupent le premier plan. Derrière les broussailles montent de frais coteaux, où l'on aperçoit des tours et des forteresses qui dominent les arbres. Par delà ces hauteurs et ces châtellenies règnent des sommets plus élevés, dont un bandeau de neige ceint le front orgueilleux. Les soldats du Christ ont pour guides trois jeunes cavaliers, tenant des drapeaux sur lesquels brille le signe de la rédemption ; des couronnes de laurier pressent leurs cheveux flottants, des cuirasses polies abritent leur poitrine. Le personnage du milieu, que sa situation et son cheval blanc désignent comme la figure principale, étonne le spectateur par son imposante majesté : une dévotion profonde exalte ses traits. On voit en lui un homme énergique, une forte nature, qui reconnaît cependant une puissance plus grande et s'humilie devant le Créateur. Il représente, selon Waagen, le célèbre héros Godefroi de Bouillon : le même auteur suppose que ses deux acolytes sont Tancrède et Robert de Flandres [1] : le visage de ceux-ci annonce la valeur et la fidélité. Quatre princes portant des couronnes et deux individus portant des toques marchent sur leurs

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1824.

traces. Parmi les premiers, il en est un que signale le diadème des Empereurs. Malgré sa barbe blanchissante, M. Louis de Bast pense qu'il figure Baudouin de Constantinople [1]. Un autre chevalier passe pour être saint Louis. Le reste de la phalange a les caractères du type flamand.

Les juges équitables montent aussi d'élégants coursiers. Le plus extérieur s'offre à nous sur un cheval blanc couvert d'une riche housse; une magnifique pelisse bleue l'enveloppe et un bonnet fourré orne sa tête. Il est déjà vieux, mais sa physionomie a une grande douceur, un air de tranquille bonté. Cest le portrait de Hubert Van Eyck. Plus loin, on observe un homme encore jeune et d'une heureuse figure, qui exprime la paix et la sensibilité : il porte une robe noire, une coiffure en manière de turban, que dépassent les bouts de l'étoffe : un chapelet de corail est suspendu à son cou. On l'a baptisé du nom de Jean Van Eyck [2]. Ces têtes ont servi de modèles

[1] *Messager des sciences et des arts,* année 1824.

[2] Le témoignage de Karel Van Mander est positif à cet égard. Dans la collection de portraits d'artistes, ornée des vers de Lampsonius, qui parut en 1572, ceux des frères Van Eyck sont d'ailleurs copiés sur ces deux têtes du retable de Gand. « Ce qui nous paraît appuyer encore la vérité de cette tradition, écrit Waagen, c'est que la figure, qui doit représenter Jean Van Eyck, est tournée fort singulièrement; c'est comme s'il se peignait lui-même dans une glace, et cette

pour toutes les images des célèbres frères. Ils ne sont pas rassemblés, mais deux individus les séparent; un de ceux-ci devrait, selon le texte de Karel Van Mander, nous montrer Philippe-le-Bon; Van Mander commet une erreur, les effigies authentiques de ce prince détruisent son hypothèse. Il faudrait plutôt y chercher le comte de Flandre Charles-le-Bon, qui promulgua de nouvelles lois et affermit la justice [1]. L'un et l'autre cavaliers sont du reste peu importants. Six compagnons trottent près d'eux et longent les rochers. Le soin, avec lequel le peintre spécifiait et caractérisait toute chose, se trahit jusque dans la manière dont il a exécuté les chevaux : les blancs paraissent

position, par laquelle la figure nous frappe, n'est pas autrement motivée dans le tableau. Tous nos doutes à ce sujet seraient éclaircis, si l'on parvenait à retrouver les portraits des deux frères, qui ont existé autrefois dans la galerie d'Orléans, mais dont on a perdu les traces. » On obtiendrait le même résultat, si l'on découvrait celui de Jean Van Eyck, qui était jadis exposé dans l'église de St-Donat, à Bruges, et faisait pendant à celui de sa femme que possède l'Académie de la même ville. *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 235 et 236. — Les deux têtes de St-Bavon se trouvent d'ailleurs reproduites avec une entière exactitude parmi les cavaliers qui entourent la croix, sur un tableau de Jean Van Eyck, dont l'ambassadeur russe Tatitscheff est maintenant possesseur. *Messager des sciences et des arts*, année 1841, pag. 301, article de Waagen.

[1] C'est l'opinion de M. Louis de Bast.

benins et dociles; un des noirs agite violemment sa tête, comme s'il était farouche et indomptable.

Des rayons lumineux, qui partent du saint Esprit, viennent frapper les groupes les plus rapprochés de l'Agneau : la colombe mystique semble tous les vivifier et les unir. Le trait de flamme touche le sein des Vierges, qui se gonfle sous les caresses de l'amour divin.

Au bas du retable, on voyait autrefois un panneau longitudinal qui en formait, pour ainsi dire, l'appui et représentait le lieu des supplices éternels. Les damnés, dans leur sombre asile, fléchissaient eux-mêmes le genou devant l'Agneau rédempteur, qu'ils avaient méconnu et outragé. Malheureusement cet enfer était peint à la détrempe : des restaurateurs inhabiles, voulant le nettoyer, l'effacèrent et le gâtèrent par la suite.

Telle est la scène principale exécutée sur ce fameux tableau : on dirait un vaste synode, une immense réunion de tous les peuples, qui glorifient le principe chrétien et ont pour ambassadeurs, pour représentants des individus choisis dans toutes les classes de la société. D'autres personnages complètent le symbole : par leur rapport avec les traditions catholiques, ils donnent le sens intime de cette fête solennelle.

En haut du retable, à ses deux extrémités supérieures, nous voyons Adam et Ève. L'inconséquente pécheresse est toute nue, debout, dans

une attitude gracieuse. Une longue chevelure sans anneaux tombe derrière ses épaules et roule autour des seins voluptueux, qui n'ont pas encore allaité les fils de l'homme. Son visage est régulier, noble et doux. La forme générale du corps étonne par la souplesse des lignes, dans ce premier essai pour exécuter l'ensemble de la figure humaine. Sa main droite, soulevée à la hauteur de la poitrine, tient un fruit du Sud, orange pâle ou ananas [1], qu'elle offre au guide bien-aimé de son existence. De la main gauche, elle cache imparfaitement son sexe avec des feuilles de figuier. L'artiste nous révèle ici d'une manière curieuse son amour de la nature et l'ingénuité de son cœur : il ne veut rien omettre, il ne craint pas les licences de l'esprit et retrace le voile qui entoure les organes de la passion. Au-dessus d'Ève, Caïn tue Abel : un petit encadrement isole cette image; les suites de la faute se trouvent ainsi rapprochées de la faute même. Adam a une tête grave et un peu triste; de la main droite il cache son sexe, mais aussi imparfaitement que la séductrice. Il porte la main gauche à son buste, au-dessous du sein droit et a l'air de refuser le dangereux présent de sa compagne. Le double sacrifice de Caïn et d'Abel termine ce volet. La désobéis-

[1] Karel Van Mander se trompe en le désignant comme une figue.

sance des premiers coupables vient de la sorte expliquer la mort volontaire du Dieu martyr.

Ces différents sujets occupent douze panneaux et toute la surface du retable ouvert : huit de ces panneaux sont mobiles et, en se fermant, couvrent les autres. Les Van Eyck les ont donc peints à l'extérieur comme à l'intérieur. Au dehors sont figurés l'Annonciation, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, la sibylle de Cumes, la sibylle d'Erythrée, le prophète Zacharie et le prophète Michée. Nous n'avons pas besoin de faire voir le rapport qui unit à la scène capitale et l'Annonciation et les deux St-Jean. Pour les sibylles, ce qui motive leur présence, c'est qu'on les regarde comme ayant annoncé la venue du Christ. La même raison légitime celle des prophètes. Les phylactères déployés au-dessus d'eux portent les phrases suivantes, tirées de leurs écrits : « *Ex te egredietur qui sit dominator in Israël*[1]. » — « *Exulta satis, filia Sion jubila. Ecce rex tuus venit*[2]. » Marie, agenouillée devant une espèce d'autel, reçoit d'un air humble et pieux le message divin : sa figure exprime une douce résignation. Elle croise les mains sur sa poitrine et témoigne par ce geste de son entier dévouement. Raphaël porte dans sa gauche un lys splendide

[1] Michée, 1er verset du VIe chapitre.

[2] Zacharie, chap. IX, verset 9.

et montre les cieux de la droite : il a de grandes ailes vertes, des ailes de perroquet. Au fond de la chambre gothique, où ils se tiennent, on aperçoit une vue de Gand, prise du coin de la rue aux Vaches et du marché aux Oiseaux. Les ombres qu'y projette le soleil donnent à penser qu'elle a été peinte durant le mois de juin ou de juillet, entre les cinq ou six heures du matin [1]. La supposant faite dans l'atelier même des Van Eyck, on en a induit, avec une hardiesse trop grande peut-être, la situation de leur demeure à Gand. saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sont des grisailles, qui simulent deux statues de pierre blanche et fine : le premier nous offre une tête analogue à celle d'Esculape, le deuxième à celle d'Apollon juvénile. Le peintre connaissait-il les ouvrages des anciens? Il a du reste largement exécuté ces figures. Elles remplissent les deux panneaux inférieurs du milieu; les deux autres panneaux, ceux de droite et de gauche, contiennent deux portraits. L'un représente un homme âgé, qui étend ses mains jointes, lève son regard vers le ciel et prie à genoux. On peut donner à la tête le nom de chef-d'œuvre; le soin du détail, la profondeur, la vivacité de l'expression, le caractère de la physionomie rangent ce travail

[1] Louis De Bast, *Messager des sciences et des arts*, année 1824, page 219.

parmi les plus beaux que l'on ait dessinés en ce genre; mais contrairement à son habitude, le peintre a ébauché les accessoires. La seconde image est celle d'une femme sur le retour, qui joint les mains et prie de la même manière : elle a une face agréable où la piété répand son tranquille enthousiasme. Les nuances du visage sont graduées avec une finesse extraordinaire; on admire malgré soi l'adresse que Van Eyck a déployée en reproduisant l'ombre légère, qui tombe du bonnet sur le front. Ces deux personnages sont indubitablement les donateurs, Josse Vydt et Isabelle Boorluut, sa femme [1].

Nous avons décrit longuement ce retable, à cause de son extrême importance. Œuvre capitale des frères Van Eyck, il était par cela même le plus vaste morceau entrepris jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique de la peinture néerlandaise, une fertile création étudiée pendant près de deux siècles. Sur ce tronc merveilleux, sur cet arbre de Jessé, verdoyèrent tous les rameaux, s'épanouirent toutes les fleurs que, durant une longue suite d'années, l'imagination produisit dans les campagnes flamandes.

Le haut seulement de la composition était achevé, lorsque le 18 septembre 1426, la mort

[1] *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pages 235 et 236.

brisa la palette d'Hubert et lui arracha les pinceaux qu'il avait consacrés au Seigneur. On l'enterra dans le caveau sépulcral de la famille Vydt, sous la chapelle même qu'il décorait naguère[1]. On lui éleva une tombe sous une arcade ouverte dans la muraille, et tailla sur la dalle qui fermait son dernier lit de repos un squelette en marbre, tenant une plaque de cuivre, où on lisait une épitaphe que nous traduisons du flamand :

Voyez en moi votre image, vous qui passez au-dessus de ma tête : j'étais jadis semblable à vous, maintenant je suis mort et couché sous la terre, comme il y paraît bien. Ni la prudence, ni l'art, ni la médecine ne m'ont servi. Honneur, habileté, sagesse, pouvoir, opulence, grandeur, la mort n'épargne aucune chose. Je m'appelais HUBERT VAN EYCK, j'étais célèbre et admiré comme un grand peintre ; maintenant les vers me dévorent. J'étais quelque chose il y a peu de jours et ne suis plus que néant.

Ce fut en l'an du Seigneur mil quatre cent vingt-six, le dix-huit du mois de septembre, que je rendis avec peine mon âme à Dieu[2]. Priez-le pour moi, vous qui aimez l'art, afin que je puisse obtenir sa grâce, et fuyez le péché, accomplissez le bien, pour qu'un jour il vous soit donné de me suivre.

[1] *Messager des arts et des sciences,* année 1823, page 265 ; année 1824, page 160.

[2] Hubert, étant né en 1366, avait alors soixante ans accomplis.

Mais on ne livra point toute sa dépouille à la terre. L'os de son bras droit, de ce bras qui soutenait une main si habile, fut détaché par ses admirateurs. On l'exposa, comme un objet de vénération publique, dans une armoire de fer, à la porte de l'église, que le cimetière environnait selon l'ancienne coutume. Il y attirait encore la vue pendant le seizième siècle, et cette relique d'une nouvelle espèce montrait quelle action profonde avait exercée le génie des Van Eyck sur les habitants de la Flandre [1].

Marguerite, qui était sans doute l'aînée de Jean, ne tarda pas à suivre Hubert en sa froide demeure. Elle alla aussi habiter le caveau funèbre de Josse Vydt [2]. Un portrait qui se trouve près de

[1] Marc Van Vaernewyck, auteur de la première moitié du seizième siècle, vit cet os de ses propres yeux et il en parle dans son *Historie van Belgis*. — *Messager des sciences et des arts,* année 1823, pag. 266.

[2] Ce fait est constaté par le panégyrique de Lucas de Heere, suspendu autrefois dans l'église de St-Bavon, en face du chef-d'œuvre qu'il louait, c'est-à-dire en face de l'*Agneau mystique*. On y trouve ces deux vers, qui se rapportent à Hubert Van Eyck et à Marguerite :

> Hy rust begraven hier, de suster hem omtrent,
> Die met haer schilderye oock menich heeft verwondert.

« Il repose enterré ici, près de sa sœur, qui étonna aussi le monde par ses peintures. »

On ignore en quelle année elle est morte : tout ce qu'on

ceux des frères Van Eyck, sur un tableau possédé par l'ambassadeur russe Tatitscheff et où l'on voit Jésus saignant sous le fer de la lance impie, est regardé comme le sien [1].

Jean avait alors une quarantaine d'années. Seul et triste, il voulut se donner une compagne et choisit une jeune fille, qui avait la moitié de son âge. Comme beaucoup d'artistes, de poètes, il semble avoir placé mal son affection, du moins si l'on en juge par la figure de son épouse, qu'il a retracée lui-même. Elle a, dans ce tableau, un grand front, des arcades surciliaires bombées, mais presque pas de sourcils. L'orbite de l'œil est plein, avec des renflements à l'angle intérieur, près du nez; les yeux, qui sont petits, ont des bords tant soit peu rouges et dépourvus de cils. Le nez s'amincit par le haut et s'évase par le bas. Les pommettes forment une légère saillie : la bouche est pincée, la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, signe d'un caractère méprisant. Tout ce visage a une expression froide, sèche, désagréable. Deux cornets, qui se dressent sur les tempes, renferment ses cheveux antérieurs, de sorte que

sait d'une manière positive, c'est qu'elle finit ses jours avant 1432. L'époque où Jean se maria est aussi inconnue.

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1841, pag. 301, article de M. Passavant.

le devant du crâne est totalement nu. Une sorte de faille en toile épaisse, bordée d'une ruche de même étoffe, s'avance par-dessus les cornets. La disgracieuse ménagère porte une robe pourpre, à larges manches, ornée de petit gris. La main qu'on voit posée sur l'épigastre est merveilleusement peinte, et le morceau a en général beaucoup de finesse. On y lit deux inscriptions : la première occupe le haut :

> Conjux meus Johannes me complevit anno 1439, mense Junii.

La seconde longe le bord inférieur :

> Ætas mea triginta tria annorum. Als ikh kan.

Lorsqu'on regarde cette tête déplaisante, on n'envie point le bonheur matrimonial de Jean Van Eyck.

Il continua seul le tableau entrepris avec son frère; mais en 1428, il fut obligé de suspendre son travail. Philippe le Bon expédiait une ambassade en Portugal, pour demander au roi Jean Ier la main de sa fille Élisabeth. « L'excellent maistre en art de painture » se joignit par son ordre à la troupe; il devait reproduire les traits de l'Infante et cette image devait être aussitôt envoyée dans les Pays-Bas, afin que le duc pût connaître au moins

la figure de sa nouvelle épouse. Cent soixante livres lui furent données en récompense de ce voyage et de *certains voyages secrez* entreptis pour les affaires de son suzerain [1].

Les sires de Roubais, de Lannoy et d'autres seigneurs s'embarquèrent au port de l'Écluse, le 19 octobre 1428, sur deux galères vénitiennes, accompagnés de notre artiste. Ils furent contraints de relâcher dans plusieurs ports de la Grande-Bretagne, nommément à Sandwich, Plymouth et Falmouth; ils restèrent captifs dans le dernier jusqu'au second jour de décembre. Le 18 du même mois, ils atteignaient Lisbonne. La réception faite, les clauses stipulées, Jean, *varlet de chambre* de Philippe le Bon [2], se mit à l'œuvre : son pinceau eut les prémices de cette beauté que n'avait pas encore vue son maître. Le 12 février 1429, la pourtraiture de madame Élisabeth, painte au vif, partit pour Bruges. Ce tableau s'est perdu depuis lors et l'on doit beaucoup en regretter la destruction. Ouvrage exécuté dans un moment

[1] Archives de Lille, compte de Gui Guilbaut, du 1er janvier au 31 décembre 1428; *Rapport de M. Gachard*, page 268.

[2] *Collection de documents inédits concernant l'histoire de Belgique*, publiée par M. Gachard, tome II, page 68; Karel Van Mander lui donne le titre de conseiller privé : cumulait-il les deux fonctions, ou Karel Van Mander s'est-il trompé?

solennel, le grand homme y avait sans doute employé toute son adresse et tout son génie. Au lieu d'attendre inertement la réponse de leur souverain, les ambassadeurs formèrent le projet de parcourir la Péninsule. Pour débuter, ils allèrent à St-Jacques en Galice, puis chez le duc d'Arjonne, puis en Castille, à Grenade et en bien d'autres lieux. Les rois de ces divers pays les accueillirent honorablement. Que Van Eyck ait négligé une pareille occasion, une pareille fête, nul ne le supposera; s'il connaît un peu les artistes. Le profond observateur dut ressentir une joie continuelle, en voyant cette nature si différente de la pâle et triste nature, déployée sous les regards du soleil septentrional. Une ardente lumière qui tombe par torrents sur des campagnes sèches et poudreuses, une végétation que la chaleur brûle et noircit, un air transparent comme le vide, un ciel toujours pur, d'un bleu indigo, une mer éclatante, aussi bleue que le ciel, ou verte comme une émeraude, les silhouettes durement esquissées des objets, les lointains diaphanes des paysages, les hauteurs jaspées, irrisées de mille nuances d'or, de nacre, d'opale et d'améthyste, l'ombre couleur d'azur, les nuits sereines où les constellations rayonnent plus grandes, plus magnifiques, voilà ce qui dut l'étonner, le ravir, le plonger dans l'extase et dans une sorte d'ivresse. Bientôt, lorsqu'il traversa l'Andalousie, les palmiers se dressèrent au bord

du chemin, les aloès brandirent leurs feuilles pointues et rigides qui simulent des glaives, le laurier-rose déploya son noble feuillage, les cactus allongèrent leurs serpents de verdure. Ayant poursuivi leur route jusqu'à la fin de mai, la splendeur et les grâces d'un printemps espagnol éblouirent successivement leurs regards. Le thym, le genêt, la lavande, l'œillet de chine et mille plantes inconnues parfumaient l'air de vives senteurs : le myrthe, l'oranger, le citronnier se couvraient de blanches toisons et versaient dans l'air d'autres arômes. Grenade était encore la ville des Abencerages; le nom d'Allah retentissait au fond des mosquées, les lampes éternelles brillaient devant le Dieu du prophète et les sultanes erraient nonchalamment sous les voûtes sculptées de l'Alhambra. Quels objets d'étude pour notre artiste! Comme il devait examiner les sombres chevelures, les grands yeux noirs, le teint doré, les traits élégants de cette population africaine! Les jours trop rapides de ce merveilleux pèlerinage comptèrent sans doute parmi les plus beaux de sa vie.

La réponse de Philippe le Bon arriva le 4 du mois de juin. Elle était favorable et les ambassadeurs s'occupèrent immédiatement du traité de mariage, comme on disait alors. Le 25 du mois de juillet, le sire de Roubais épousa l'Infante par procuration. De grandes fêtes, des repas, des cavalcades, longuement décrits dans une relation

contemporaine [1], ne leur permirent pas de s'éloigner avant la fin de septembre. Ces réjouissances magnifiques, sous une chaleur de trente-cinq à trente-huit degrés, fournirent encore plusieurs sujets de méditation à Van Eyck. Ils s'embarquèrent cependant, mais soit ignorance, soit inadvertance, ils choisirent, pour se confier aux vagues, la terrible saison de l'équinoxe. La Belgique fut près de perdre son glorieux enfant et le tableau de St-Bavon courut grand risque de ne pas être achevé. Une flotte de quatorze navires portait la princesse, les ambassadeurs et les gens de leur suite. Le mauvais temps les força de relâcher à plusieurs reprises; neuf vaisseaux se perdirent; au bout de quarante jours, ils n'avaient point encore dépassé le nord de la Péninsule. Le chef de l'entreprise, le sire de Roubais, se trouva si malade, si *aggrevé,* qu'il fallut le descendre à Ribadeo, petit port de la Galice. Seize jours après, il fut assez remis pour continuer le voyage. Mais le pilote se trompa de chemin et ils furent poussés vers la pointe de l'Angleterre, au lieu nommé *le camp de César;* là, ils se virent menacés d'un

[1] *Relation de l'ambassade envoyée par Philippe le Bon en Portugal, pour demander en mariage et épouser, en son nom, l'infante Isabelle, ainsi que du voyage, de l'arrivée et de la réception de l'Infante en Flandre;* collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, publiée par M. Gachard, tome II, page 63.

naufrage. Mais ils gagnèrent le havre de Plymouth, et le jour de Noël, à midi, les bassins de l'Écluse avaient reçu l'escadre. Isabelle était en mer depuis trois mois.

Jean Van Eyck, bronzé par le soleil du Portugal, se rendit à Gand pour y continuer l'*Agneau symbolique*. Ce fut alors probablement qu'il peignit les volets de droite; il plaça au fond des orangers avec leurs pommes d'or, le cèdre, le cyprès qui n'est pas un arbre septentrional, mais un arbre du midi où il atteint des proportions gigantesques, et le tronc nu, les mobiles éventails du palmier. Le fruit des Hespérides et la plante de l'amour chargèrent les mains de deux poètes. Il donna aux ermites, aux pèlerins des figures bazanées, des cheveux noirs, une expression de fanatique piété, comme il en avait vu sur le sol brûlant de l'Estramadure et des Castilles. Là prirent naissance les rapports de la Flandre avec l'Espagne. Chose étrange et bien digne de remarque! ce grand homme, dont le génie ouvrait à la nation le monde poétique des beaux-arts, subissait le premier une influence, qui devait un jour déterminer pour longtemps le sort de sa patrie.

Enfin cette œuvre immense fut achevée en 1432. On n'y admirait pas moins de trois cent trente figures, toutes ayant un caractère individuel et nulle ne ressemblant aux autres. Le 6 du mois de mai, on plaça le tableau, on consacra la chapelle;

on écrivit ensuite le long du bord inférieur ces paroles latines :

> Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
> Incepit; pondusque Johannes, arte secundus,
> Suscepit lætus, Judoci Vyd prece fretus.
> VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI.

Ce qui veut dire : Le peintre Hubert Van Eyck, le plus grand qui ait jamais existé, a commencé ce tableau et Jean, le second de son art, s'est chargé de le finir, à la prière de Josse Vydt. Ce vers vous annonce que le six mai on exposa aux regards du public le travail terminé [1].

Les lettres numériques du chronogramme donnent le chiffre 1432, et achèvent de fixer la date.

Cette inscription barbare contient aussi un pieux hommage rendu par Jean à la mémoire de son frère. On y retrouve cette modestie que nous a déjà fait connaître sa devise : mettre Hubert

[1] Cette inscription avait été recueillie vers le milieu du seizième siècle, peu avant l'époque des iconoclastes, par un studieux jurisconsulte des Pays-Bas nommé Christophe Van Huerne : son manuscrit en deux volumes in-folio existe encore. M. Louis De Bast, l'ayant lu, appela le premier l'attention sur les quatre vers. Une couche de peinture les avait fait disparaître du tableau même. Depuis lors la couche a été enlevée sous l'inspection de M. Waagen et on a pu lire le quatrain dans sa forme primitive.

au-dessus de lui, c'était lui accorder le plus brillant de tous les éloges. La conscience de sa propre valeur perce néanmoins sous le panégyrique; en décernant à son maître et ami la première couronne, il est persuadé qu'il l'entoure d'une gloire immense et affirme qu'il n'a jamais eu d'égal. Ce témoignage public nous intéresse d'une autre manière : il prouve que l'aîné des deux peintres commença le retable, qui fut achevé par le cadet. En l'examinant avec soin, on doit y reconnaître deux touches différentes et on peut déterminer quelle portion du tableau revient à Hubert, quelle portion à Jean. C'est dans tous les cas une étude méritoire et curieuse. Nous verrons plus loin les résultats qu'elle donne. Mais si cette notice a une grande valeur historique, on n'a pas le droit d'en exagérer l'importance : je proteste donc formellement contre les inductions que M. Louis De Bast a voulu en tirer. Il a écrit de nombreuses pages où il soutient que « *l'invention* et le *perfectionnement* de la peinture à l'huile, ou, pour mieux dire, *l'application* de cette méthode aux tableaux *proprement* dits, avec ce succès complet qui l'a fait adopter par les artistes de toutes les écoles, doivent être attribués à l'aîné des frères[1]. » Il prend au pied de la lettre l'affectueuse hyperbole de Jean et raisonne ainsi : Puisque Hubert

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1825, page 157.

était le plus grand peintre qu'on eût jamais vu, c'est donc lui qui a découvert le fameux procédé. — Or, quand même le noble élève n'aurait point amplifié le talent de son guide, quand même il lui aurait été inférieur par l'exécution, hypothèse fausse et inadmissible, cela n'autoriserait point à douter de son génie inventif; car il aurait pu avoir les qualités d'un penseur plutôt que celles d'un peintre. Pour légitimer un doute semblable, un texte positif serait nécessaire. Mais tous les textes parlent en faveur du jeune Van Eyck. Outre Vasari et Karel Van Mander qui lui prêtent leur caution, Facius arrive à son aide [1]. Un autre contemporain, Jean Santi, père de Raphaël, passe totalement Hubert sous silence, preuve de l'éclat supérieur qui entourait son émule :

> A Brugi a supra gli altri piu lodati
> Il gran Joannes, il discepol Rugero,
> Con tanti d'alto merto dotati,
> Della cui arte e sommo magistero
> Di colorire furno si excellenti
> Che han superato spesse volte il vero.

[1] Voici comment il s'exprime : « Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometriæ præsertim, et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, *putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse,* quæ ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. *De viris illustribus liber,* page 46.

L'effet produit par l'*Agneau mystique* fut immense. On ne le montrait qu'aux grands seigneurs, ou aux curieux dont la bourse était bien ronde et s'ouvrait aisément, hors certains jours de fête pendant lesquels tout le monde pouvait l'admirer. La foule était alors si épaisse que l'on atteignait avec difficulté la chapelle. Hommes, femmes, vieillards, jeunes gens se pressaient alentour, comme les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs [1].

Van Eyck était retourné à Bruges. Il y peignit un autel qui lui valut de grandes louanges; il exécuta aussi de magnifiques portraits, avec le soin, la patience qu'on admire dans tous ses tableaux : derrière les figures, il ouvrait en mainte occasion de charmantes perspectives agrestes. Ses ébauches étaient plus éclatantes, plus fermes que les productions achevées des autres coloristes. Van Mander se rappelait en avoir examiné une chez Lucas De Heere, son maître, où ressortait agréablement une jeune personne, qui se détachait sur un beau paysage. C'est ainsi qu'il travaillait à se rendre immortel, pendant que la vieillesse, l'entourant peu à peu comme une nuit d'hiver, le glaçait déjà de ses premières bises et raréfiait sa chevelure. Mais il ne devait point emporter son secret sous la dalle funèbre : les hom-

[1] Karel Van Mander.

mes robustes ne manquent jamais de féconder les esprits, de laisser au monde un vivant souvenir et une glorieuse postérité.

CHAPITRE III.

Les Van Eyck et leurs disciples.

Jean Van Eyck communique son secret à plusieurs disciples. — Antonello de Messine vient le trouver. — Mort de Jean Van Eyck. — Antonello se rend à Venise et enseigne à Domenico la nouvelle manière de peindre. — Domenico est assassiné par Andrea dal Castagno. — Histoire du fameux retable de Gand. — Les Iconoclastes détruisent les productions des Van Eyck.

Quoique les illustres frères n'eussent point divulgué leur secret, leur intelligence était trop puissante pour qu'ils fondassent uniquement sur cet avantage matériel leurs espérances d'immortalité. Ils se seraient même sans doute fait un scrupule de ravir à leur pays, au monde et à l'art cette importante découverte. Ils ne voulurent point, d'un autre côté, la rendre banale et se priver de l'attention qu'elle excitait, du surcroît de valeur

qu'elle donnait à leurs tableaux. Prenant donc un moyen terme, ils instruisirent de leur procédé quelques disciples choisis. On ne sait pas la date de cette communication. La plus ancienne preuve qui la démontre, est le panneau de l'année 1417, portant ce millésime et le nom de l'auteur Pierre-Christophsen[1] : il est peint à l'huile. On le voyait autrefois dans la collection de M. Aders : M. Passavant, de Francfort, le possède maintenant. Ce tableau contredit les paroles de Van Mander et de Vasari, selon lesquelles Jean n'aurait enseigné sa méthode qu'après avoir atteint la vieillesse [2]. Rogier de Bruges semble avoir été son élève de prédilection. Hugo Van der Goes, Josse de Gand, les deux Van der Meire[3] obtinrent aussi la faveur

[1] Voici comment est figurée cette inscription :

† PETRUS. XPR. ME. FECIT. 1417.

[2] Voyez le *Livre des peintres* à l'article *Rogier de Bruges*.

[3] Pour Rogier de Bruges on a l'autorité de Vasari, de Karel Van Mander, de Jean Santi et de Facius ; pour Hugo Van der Goes, celle des deux premiers; pour Josse de Gand, celle de Vasari et les notes manuscrites de la fin du quinzième siècle, qui appartiennent à M. Delbecq, de Gand; pour Gérard Van der Meire, un passage de ces notes (les deux phrases sont imprimées dans le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pages 132 et 133). Immerzeel est le seul qui mentionne Jean Van der Meire dans son Dictionnaire des artistes néerlandais : il ne dit point où il a puisé ses renseignements. Ma conviction n'est pas entière relativement à ces trois derniers peintres.

de participer à cette brillante conquête. Un homme des pays lointains y fut encore associé.

Pendant que le noble investigateur projetait les rayons de sa gloire à travers les brumes septentrionales, des marchands florentins, qui commerçaient avec Naples et séjournaient alors dans les Flandres, expédièrent au roi Alphonse Ier un tableau de Jean, où l'on voyait de nombreuses figures. Le prince en fut charmé, le jugea du plus grand prix, et la beauté de l'exécution, la nouveauté du moyen attirèrent une foule de curieux. Parmi les spectateurs se trouva un nommé Antonello. Il avait vu le jour à Messine, en 1414[1], et était d'une ancienne famille, qui cultivait depuis longtemps l'art de peindre. Lui-même l'avait appris de bonne heure : pendant son enfance, il avait bien des années tenu le crayon à Rome. Vif, intelligent et adroit, il s'était rendu fort habile; continuant d'y résider, il finit par y jouir d'une certaine réputation. Il alla ensuite habiter Palerme, puis sa ville natale, où ses travaux confirmèrent la haute idée que l'on avait de lui. Des affaires l'ayant contraint de se rendre à Naples, tout le monde lui parla du tableau que possédait Alphonse. Il l'alla voir : l'intensité de la couleur, la force et l'harmonie de la peinture l'émerveillèrent au der-

[1] *Notice historique et critique sur Antonello de Messine*, par Tommaso Puccini; Florence, 1809.

nier point. Dans son enthousiasme, il négligea ses occupations, oublia ses plans primitifs et s'achemina vers la Belgique; il atteignit sain et sauf la ville de Bruges[1]. Là il s'introduisit chez Jean Van Eyck : pour obtenir ses bonnes grâces, il lui donna des esquisses faites à la manière italienne, sans compter d'autres présents. Sa finesse méridionale surprit et déjoua la réserve de l'homme du Nord : le grand peintre l'initia au mystère de son travail. Antonello demeura dans la Flandre aussi longtemps qu'il ne posséda point d'une manière complète la pratique de la nouvelle méthode. Il songeait à regagner son pays, mais n'était point encore décidé, lorsque Van Eyck mourut[2]. Jean peignait dans la ville d'Ypres un autel pour l'église de St-Martin, qui lui avait été demandé par Nicolas de Maelbeke, abbé du monastère situé auprès. Il avait mis au centre la Vierge tenant son fils dans ses bras et vêtue d'un magnifique manteau rouge : il lui avait donné une belle tête flamande d'assez bonnes proportions. L'enfant est nu, mais un voile léger entoure le milieu de son corps : il sourit malheureusement d'une façon peu intelligente. A gauche, devant eux, s'agenouille le prieur : sa tête rase, ses moustaches

[2] Alphonse avait conquis le royaume de Naples en 1442 : le voyage d'Antonello fut donc postérieur à cette date.

[1] Vasari, *Vita d'Antonello da Messina.*

noires et une impériale blanche communiquent à sa physionomie une apparence chinoise. Il tient dans sa main droite un livre de messe et, dans la gauche, une crosse avec un St-Martin à cheval. Une voûte soutenue par des colonnes surmontées de chapiteaux romans les abrite, ainsi qu'un dais de pierre. Dans l'intervalle des colonnes, on aperçoit la campagne, où se dresse le mont Cassel, peu éloigné d'Ypres. L'avare lumière du Nord éclaire ce paysage. Sur le côté extérieur des volets se dessinent quatre grisailles. On y voit un deuxième groupe du Christ et de sa mère, trois anges qui annoncent, au son de la trompette, la naissance du Rédempteur, la sibylle de Cumes et l'empereur Auguste, sous le règne duquel Jésus prit sa forme terrestre. Quand il eut achevé le dehors des ailes, Van Eyck s'occupa de l'intérieur. Il représenta en haut le buisson ardent et la porte d'Ezechiel, *Rubus ardens et non comburens*, — *Porta Ezechielis clausa*. Au-dessous il ébaucha un Gédéon près de son merveilleux emblème, un Aaron portant la verge symbolique. Mais il ne put les finir; il tomba malade et, selon toute vraisemblance, gagna sa demeure à la hâte[1].

[1] « Ce Jean d'Eick se tenoit le plus souvent en la triomphante cité de Bruges, où il fina honorablement ses jours. » Guichardin, *Description des Pays-Bas*. Il faut joindre ce témoignage à ceux que nous avons cités plus haut, pour

On était alors en 1445; il expira bientôt, âgé de 59 ans[1]. Ce fut une grande lumière qui s'éteignit dans le Nord et dont le souvenir devait presque entièrement disparaître aussi de l'ingrate mémoire des peuples.

L'église St-Donat de Bruges fut le monument où on ensevelit sa dépouille. On la plaça près d'un pilier, sur lequel on lisait au seizième siècle :

Hic jacet eximià clarus virtute Joannes,
In quo picturæ gratia mira fuit;
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas
Quæ nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum;
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

combattre l'opinion de M. Louis De Bast, qui soutient que Gand était la demeure habituelle des Van Eyck.

[1] « Anno 1445, heeft meester Joannes van Eycken, een befaemden schilder, binnen Yper geschildert dat overtreffelyck tarefeel, 't welcke gestelt wiert in den choor van S. Maertens, tot een gedactenisse van den eerweirdigen heere Nicolaus van Maelbeke, abt ofte proost van St. Maertens klooster, die daer vooren begraven ligt. » Extrait d'un manuscrit du quinzième siècle, provenant des Frères gris de la ville d'Ypres : M. Lambin, qui demeure dans cette ancienne commune, possède maintenant cet extrait. Pour la date que nous assignons à la mort de Jean, voyez les preuves un peu plus bas.

Ce que nous traduirons de la manière suivante :

Ici repose Jean, célèbre par sa vertu et dont les tableaux ont une grâce merveilleuse : il sut peindre des formes vivantes, la terre chargée d'herbes fleuries et animer tout ce qu'il représentait. Il l'a emporté sur Phidias et sur Apelle ; Polyclète lui était aussi inférieur. Nommez donc, nommez les Parques barbares, elles qui nous ont enlevé un tel homme. Que nos larmes accusent l'impitoyable sort. Prions Dieu pour qu'il lui ouvre le ciel.

La facture de ces distiques et l'érudition gréco-latine, dont on les a brodés, prouvent qu'ils ne sont pas du quinzième siècle. On les aura substitués à l'épitaphe primitive, pour mettre le tombeau à la mode. Ce tombeau n'existe plus ; l'édifice même a été renversé, non par le temps, mais par les hommes ; la poussière de l'artiste est devenue le jouet des vents : une promenade remplace l'église où il dormait du sommeil de la mort : la multitude foule d'un pas insouciant la terre qui l'abritait ; l'oublieuse nature y enfonce les racines du tilleul et déploie gaiement au-dessus la moqueuse opulence de ses verts feuillages.

Le 24 février 1446, la veuve de Jean Van Eyck prit part à une loterie et acheta un billet, qui lui

coûta deux livres. C'est la dernière trace du grand homme que l'on ait découverte [1].

Sa famille semble avoir été plus nombreuse qu'on ne le pensait jusqu'à présent. On trouve en effet dans les archives de Lille la mention suivante : « A Lambert de Eyck, frère de Johannes de Eyck, peintre de Monseigneur, pour avoir été plusieurs fois devers mondit seigneur, pour aucunes besognes que mondit seigneur voulait faire

[1] « M. Scourion a trouvé, dans les archives de Bruges, le compte d'une loterie tirée le 24 février 1445, fol. 3; dans lequel on fait la mention suivante : *De wed. Jans Van Eyck ij pont.* (La veuve de Jean Van Eyck, deux livres). On sait que Jean Van Eyck écrivait ainsi son nom. » *Messager des sciences et des arts,* année 1824, page 51. Un autre numéro de la même revue, année 1826, pages 292 et 293, nous apprend qu'on n'a jamais trouvé ce nom célèbre dans aucun autre manuscrit, soit à Gand, soit à Bruges. Il indiquait effectivement un lieu de naissance et non pas une famille. Les illustres artistes l'ont donc porté seuls et c'est bien de la veuve de Jean qu'il est ici question. Les archives parlent du 24 février 1445 ; mais l'année commençait alors à Pâques et il faut lire 1446, selon notre manière actuelle de compter. Dans les premiers mois de 1445, Jean peignit le tableau de St-Martin ; il mourut quelque temps après et, à la fin de cette même année, sa veuve acheta un billet de loterie. Les dates s'accordent parfaitement. On ne sait ce qu'est devenu le triptyque original de Maelbeke : M. Bogaert-Dumortier père en possède à Bruges une copie curieuse. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Van Eyck : le premier plan est éclairé par

faire, 7 l. 9 s.[1] ». Ce serviteur de Philippe le Bon, qui devait probablement son emploi au mérite de Jean, était demeuré inconnu; le temps l'avait poussé, comme la plupart des hommes vulgaires, dans ces bas-fonds de l'histoire, où se déroulent des ténèbres sans fin.

Lorsque Jean Van Eyck fut décédé, Antonello de Messine repassa les Alpes : étant d'abord allé à Venise, les mœurs des joyeux citadins l'enchantèrent; il aimait beaucoup les plaisirs, surtout les plaisirs de l'amour qu'il poursuivait passionnément, et les faciles républicaines le traitèrent le mieux du monde; il y prit tellement goût qu'il ne put s'éloigner d'elles et se fixa au bord des lagunes. Mêlant d'ailleurs la recherche de la gloire à la volupté, il peignit une foule de tableaux que se disputèrent les nobles Vénitiens : le procédé flamand qu'il employait leur donnait une grande valeur. Un certain nombre furent même transportés en différents lieux. Comme il devenait célèbre, on le chargea d'un travail pour l'église de San-Cassano, paroisse de la ville. L'artiste y mit toute son adresse, toutes ses forces et n'épargna ni le temps, ni les soins. L'ouvrage

une autre lumière que le fond, inadvertance que n'aurait pas commise le grand peintre.

[1] *Rapport sur les Archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandre à Lille*, par M. Gachard, page 268.

eut un brillant succès : l'éclat du coloris, la beauté des figures, le charme du dessin ravirent les curieux; on décerna au peintre des louanges unanimes. Le Sénat lui fut dès lors très propice et le combla de faveurs.

Parmi les artistes les plus distingués du lieu se trouvait un homme habile, qui portait le nom de Domenico. Depuis l'arrivée du Messinois, il l'entourait de prévenances, lui faisait mille caresses et tâchait de se mettre dans ses bonnes grâces, pour obtenir de lui le fameux secret. Antonello, voulant répondre à tant de courtoisie et ne pas se laisser vaincre en politesse, lui enseigna la méthode flamande au bout de quelques mois. Dominique fut charmé : aussitôt qu'il posséda le nouvel art, on le traita de la manière la plus honorable. Tant la découverte de Jean paraissait alors merveilleuse !

La triste fin de Domenico révèle peut-être mieux encore l'importance qu'on y attachait. Ayant acquis une assez grande renommée, les facteurs de la maison Portinari, l'emmenèrent de Venise à Florence pour y décorer une chapelle de Santa-Maria-Nuova, que leurs patrons avaient fait bâtir. On le chargea d'orner une muraille : Alesso Baldovinetti et Andrea dal Castagno devaient peindre les autres. Celui-ci, par malheur, avait une âme ombrageuse et farouche. Il avait mené dans son enfance un genre de vie propre à augmenter ses

défauts. Son surnom venait d'un petit bourg des environs de Florence, où il était né. Ayant perdu son guide et son protecteur naturel, dès le plus bas âge, il fut recueilli par un sien oncle, homme pratique et sensé, qui le voyant agile, audacieux, terrible même, lui confia la garde de ses troupeaux. Dans ces temps orageux, Andrea sut faire respecter non-seulement le bétail, mais encore les pâturages et tous les intérêts de son chef. Seul au milieu des prairies, n'ayant avec les hommes que de belliqueux rapports, il devint plus sombre, plus rude et plus inflexible qu'auparavant. La nature lui avait donné une forte imagination, qui se perdait en de menaçantes rêveries : cette imagination allait pourtant lui faire saisir le tranquille pinceau de l'artiste. Un jour, une pluie battante le contraignit de se retirer dans une cabane; il y trouva un de ces peintres ambulants, qui se contentent d'une faible rémunération : le barbouilleur enluminait un triptyque pour le villageois : c'était une sorte d'autel agreste et peu remarquable. Andrea cependant n'avait jamais vu aucune ébauche de cette espèce : il fut saisi d'étonnement et aussitôt se mit à observer, à étudier le travail du coloriste. Un désir extrême de l'imiter s'empara de lui : ce désir était si âpre, si violent que, depuis ce jour, il couvrait les murs, les pierres et les portes de dessins crayonnés au charbon, ou tracés avec la pointe d'un couteau. Son ardeur surprenait

ceux qui le voyaient. Tous les paysans parlèrent bientôt de ses nouvelles occupations et le bruit en arriva aux oreilles d'un gentilhomme florentin, nommé Bernardetto de' Medici, lequel avait ses propriétés dans le voisinage Ces discours lui inspirèrent l'envie de connaître le jeune pâtre. L'ayant vu et entendu fort bien causer, il lui demanda s'il ne voudrait pas apprendre la peinture. L'enfant répondit que nulle chose au monde ne pourrait lui être aussi agréable, qu'il serait dans la joie de son cœur, s'il devenait un bon artiste. Bernardetto l'emmena donc à Florence et le plaça chez un habile maître. Il y déploya beaucoup d'intelligence, beaucoup de zèle, en sorte qu'il fit des progrès rapides, surtout dans le dessin. La couleur l'embarrassa davantage; il l'appliquait d'une manière dure, fruste et sèche comme son caractère. Il ne put jamais acquérir ni grâce, ni mollesse. Il rendait fort bien les mouvements du corps, les jeux de la physionomie, donnait à ses têtes d'hommes et de femmes un air grave, majestueux, le plus souvent formidable, et leur communiquait la sinistre agitation de son esprit. Néanmoins, comme son talent ne pouvait être mis en doute, on le chargea de nombreux travaux. Il s'était fait une réputation et approchait de la cinquantaine, lorsque Domenico arriva dans le pays.

Andréa jusqu'alors avait peint à fresque ou à

la détrempe; Dominique peignait à l'huile et cet avantage lui conquit tout d'abord l'attention générale. Ce fût une première cause de jalousie pour l'ancien pasteur. Le nouveau venu maniait d'ailleurs plus habilement que lui le pinceau, et la haine du Florentin s'en accrut. L'étranger fut accueilli avec toute sorte d'égards, de politesses : autre source d'envie et de profonde inimitié. Castagno résolut de le vaincre et de l'expulser à force de persécutions, de ruses, d'intrigues secrètes. Sa véhémence ne l'empêchait pas d'être un habile hypocrite : il savait se contenir, déguiser ses projets, feindre les sentiments les plus éloignés de son cœur et gouverner ses paroles ainsi qu'il le croyait nécessaire. Il débuta par cajoler le Vénitien, pour obtenir de lui son secret. Ayant réussi, comme réussissent ordinairement les tartufes, il entreprit une guerre sourde contre son bienfaiteur. Ils travaillaient dans la même chapelle, l'un à coté de l'autre, et la présence de son antagoniste l'irritait de plus en plus. Aussi n'épargnait-il aucun effort, espérant toujours l'emporter sur lui. Les actes de la Vierge les occupaient simultanément. Castagno peignit à fresque une Annonciation, où Gabriel était suspendu en l'air, idée que l'on jugea neuve et remarquable; il se distingua encore davantage dans la représentation de la Madone montant les degrés du temple; il couvrit les marches de pauvres très bien exécutés; l'un deux frappait son

camarade sur la tête avec une bouteille, scène de genre parfaitement réussie. Dominique de son côté figura, en se servant de couleurs à l'huile, la naissance et le mariage de Notre-Dame : aussitôt le jaloux employa l'huile pour retracer la mort de la bienheureuse; on y voyait Jésus emportant l'âme de Marie. Cependant la rage de Castagno s'envenimait; le poison dont son cœur était plein l'obsédait lui-même et il forma le projet de tuer son rival.

Dominique n'avait pas moins de goût pour les plaisirs qu'Antonello de Messine. Épris de la beauté des femmes, il recherchait avidement leurs bonnes grâces; il aimait aussi beaucoup la musique, et tous les soirs, accordant son luth, il allait chanter sous les fenêtres de ses maîtresses. Le beau ciel de Florence, parsemé d'escarboucles radieuses, semblait se faire le complice de ses nocturnes promenades, en éclairant sa marche dans les ténèbres. Il restait souvent fort tard loin de chez lui, aspirant la senteur des jardins et la fraîcheur de la brise, ivre de passion et de mélodieux accords. Andréa lui tenait compagnie de temps en temps; il avait même recouru à ce moyen pour gagner son affection et obtenir qu'il lui enseignât la nouvelle méthode. Il forma donc le plan de l'assassiner, pendant une de ses courses voluptueuses.

Un jour d'été, à la brune, Domenico lui de-

manda s'il ne voulait point le suivre, comme d'habitude. Castagno était alors dans sa chambre et dessinait : il répondit qu'il voulait finir une esquisse importante. Le Vénitien prit donc sa guitare et s'en alla fredonnant une chanson joyeuse. Quand la nuit fut venue, le traître, ayant quitté sa demeure, se posta sur le chemin que l'artiste galant devait prendre à son retour. Dès qu'il l'aperçut, il le frappa d'une canne plombée; il brisa sa mandore et lui enfonça la poitrine d'un seul coup, puis dirigea les autres sur la tête; il le laissa mourant et s'enfuit dans sa chambre, à Santa-Maria-Nuova. Il eut soin de ne pas fermer sa porte à la clef, pour ne pas faire naître de soupçons; il reprit même son esquisse, afin de les mieux détourner. Cependant on releva le malheureux jeune homme et on le transporta chez lui. Castagno entendait la rumeur; il n'eut pas l'air de s'en apercevoir, jusqu'au moment où des domestiques vinrent lui dire que son ami expirait. Courant alors à Domenico avec une feinte désolation, en criant : mon frère! mon frère! il le prit dans ses bras, les joues inondées de larmes. Le Vénitien rendit bientôt le dernier soupir, au milieu de ces démonstrations hypocrites : il jeta sans doute à Castagno un affectueux regard, où se peignait le chagrin d'abandonner un si noble camarade.

On sait que la Providence ne manque jamais

le défendre la vertu. C'est
ıe douta point de l'amitié,
tagno : il ne fut pas même
ère insinuation. Il vécut
: nombre de ses ouvrages,
lui durent la connaissance
laise. On l'honorait beau-
he : il portait de riches
nd train et habitait une
pira tranquille à l'âge de
e qui prouve que l'on doit
ire. Son lâche guet-apens
s'il ne l'avait trahi lui-
t au lit de mort.
ean de Bruges n'a pas seul
ramatique. L'œuvre la plus
ante exécutée par les deux
breuses aventures, qui for-
rte de biographie et ajou-
éveille. Nous aurions tort
on chercherait ailleurs ces
ıs ne les donnions point.
sition eut d'abord à souf-
effacèrent le panneau qui
ndommagèrent le reste du
1550, Lancelot Blondel,
, d'Utrecht, furent appelés

AERNEWYCK, *Historie van Belgis.*

pour lui rendre son éclat primitif. C'était par bonheur deux hommes de talent : ils s'acquittèrent de l'entreprise avec un soin religieux et une patiente adresse ; les chanoines de St-Bavon furent si enchantés du résultat qu'après leur avoir payé le prix convenu, ils leur firent de beaux présents : ils donnèrent, par exemple, à Schoreel un hanap d'argent, et l'historien Vaernewyck rapporte qu'il eut la satisfaction de boire dans cette coupe illustre. Ils avaient procédé avec tant de scrupule, pour ne pas altérer la forme originale, qu'ils aimèrent mieux ne point retoucher quelques endroits devenus trop pâles.

Philippe II convoita la possession de l'*Agneau mystique*; mais soit qu'il n'eût pu l'obtenir ou qu'il ne voulût point soustraire aux Gantois ce noble ouvrage[1], il se contenta de le faire copier. Un peintre de Malines, Michel Coxie, fut chargé de la reproduction. Il se montra digne d'une semblable tâche. N'ayant pas trouvé en Flandre un bleu aussi beau que l'azur du manteau de la Vierge, il s'adressa au monarque. Philippe II pria le Titien

[1] KAREL VAN MANDER ne nous dit point qu'il ait essuyé un refus : « De koning Filips, — hoe begeerig ook naar dat kunstjuweel, deedt het *om de stad Gent 'er niet van te berooven,* door Michiel Coxij, — kopieren, » etc. GUICHARDIN parle dans le même sens : « Le roy Philippe désira fort de l'avoir; mais n'osant l'oster de là, en feit enfin faire un portraict et imitation par l'excellent peintre Michel Cocksien, etc. »

de lui expédier de Venise la couleur nécessaire. On la recueillait dans les montagnes de la Hongrie : c'était d'ailleurs une substance naturelle que l'on se procurait jadis sans peine, avant que les Turcs se fussent emparés de ce lointain royaume. Elle était depuis lors devenue rare et chère : la petite portion que réclamait l'artiste belge coûta la somme de trente-deux ducats. Au bout de deux années, il termina l'entreprise; il avait modifié quelques parties de l'original : l'extérieur des ailes n'offrait plus ni saint Jean-Baptiste, ni les donateurs; on voyait à leur place trois évangélistes; le céleste musicien qui joue de l'orgue était différemment tourné. Le roi d'Espagne pourvut à l'entretien de Coxie, pendant son labeur, et paya tous les frais d'exécution : ayant fait ensuite apprécier le tableau par quatre experts, dont il obtint les éloges, il envoya au peintre deux mille ducats : celui-ci ne trouvant point la récompense suffisante, le monarque usa de libéralité à son égard [1]. La copie fut transportée en Espagne. Durant les guerres de Napoléon, quelque général français la mit dans son butin et elle passa de nouveau les Pyrénées : elle était, en 1817, à Bruxelles [2]. Les six fractions qui représentent

[1] GUICHARDIN, *Description des Pays-Bas.*

[2] *Ursula, princesse britannique*, par le baron DE KEVERBERG, page 109.

deux chœurs d'anges, les ermites, les pèlerins, les soldats du Christ, les juges équitables, ornent maintenant le château du roi de Hollande, à La Haye. Celles qui retracent la Vierge et St-Jean appartiennent au roi de Bavière, depuis l'année 1823; le roi de Prusse a fait acheter Dieu le Père et la grande scène du milieu, pour les réunir aux six volets originaux qu'il possède; l'auteur a inscrit sur le bas de la fontaine : *Michael Cocxie me fecit anno* 1558[1]. On ne sait ce que sont devenues les toiles où figuraient Adam et Ève.

Une seconde reproduction fut exécutée vers le commencement du dix-septième siècle et placée dans la chapelle de la maison de ville, à Gand. Elle est sur toile, fixée sur plusieurs châssis maintenus par un seul cadre, en sorte que les ailes ne peuvent se fermer et ne sont pas peintes au dehors. L'artiste inconnu, mais habile, qui l'a faite, a copié son modèle avec une grande exactitude. Les Français la vendirent publiquement à M. Charles Hisette, en 1796. A la mort de celui-ci,

[1] C'est ainsi que M. Dansaert-Engels a lu la date (lettre du 11 septembre 1817); M. Waagen donne celle de 1555, mais ce doit être une erreur, attendu que selon Vaernewyck les tableaux furent *faits* en 1558; or, le travail n'ayant duré que deux ans, une des fractions ne peut avoir été peinte trois ans plus tôt. La première époque est d'ailleurs celle où Philippe II monta sur le trône.

M. Aders, le célèbre amateur de Londres, l'acheta pour sa belle collection et elle est restée entre ses mains.

En 1566, au moment où de stupides sectaires brisaient et lacéraient les chefs-d'œuvre nationaux, l'original fut adroitement soustrait à leur frénésie.

Le 1er juin 1641, le feu embrasa la toiture qui couvrait la grande nef de St-Bavon. Heureusement la voûte avait été reconstruite à neuf, par les soins de l'évêque Triest, et elle arrêta les flammes. Néanmoins, comme le péril était imminent, comme on ne savait pas que l'incendie aurait une fin aussi prompte, le retable fut enlevé dans l'espace d'une heure.

Quand il eut repris sa place sur l'autel, son ancien trône, la foule continua de se presser alentour aux époques solennelles. Cet usage était encore observé, lorsque l'empereur Joseph II parcourut l'église en 1785. On lui montra l'*Agneau mystique*, et, chose vraiment surprenante! Adam et Ève le scandalisèrent. Le prince voltairien jugea peu décente leur nudité naïve : le lecteur de la *Pucelle* blâma la chaste ingénuité des vieux artistes; il s'étonna de ce qu'on laissait voir un pareil tableau à la multitude. On prit pour des ordres ses remarques saugrenues et on ferma servilement les ailes. Une nuit factice enveloppa la noble image : un monarque pudibond l'avait critiquée,

elle n'était plus digne de voir la lumière et ne devait plus affronter le soleil.

En 1794, les commissaires français enlevèrent les panneaux du milieu. On profita de leur absence pour cacher les autres. M. Denon, directeur du musée de Paris, demanda, réclama, exigea ces volets; il offrit même en échange des toiles de Rubens. Mais l'évêque, M. Fallot de Beaumont, qui comprenait l'importance énorme de ces tableaux pour la ville, demeura inébranlable et ne voulut jamais les donner. A la chute de Bonaparte, ils furent rendus à la Belgique : on les exposa quelques semaines dans le musée de Gand, où ils firent naître la plus vive admiration, puis le bourgmestre les remit solennellement à la fabrique : un procès-verbal de cet acte public fut dressé le 10 mai 1816. Les panneaux brillèrent encore une fois sur l'autel; malheureusement on avait gardé la mémoire des sottes paroles de Joseph II; on se prosterna devant son ombre et les volets ne furent pas remis en place. Cette condescendance posthume devait amener de tristes résultats.

On n'est jamais trahi que par les siens, dit un proverbe populaire. Dans le cas présent, l'expérience vint encore justifier cette lugubre maxime. La composition admirable qui avait échappé à tant de malheurs, que Philippe II et l'incendie avaient respectée, que les Iconoclastes n'avaient pas détruite, que la France avait rendue, que

les barbouilleurs n'avaient pas annulée, qui se trouvait pure et entière au bout de quatre cents ans, ce fut un Belge qui la démembra, qui la dépiéça, en employant la fraude et en se moquant de la nation. Les peintures centrales étaient revenues depuis peu, l'évêque De Broglie s'était retiré en France, et un vicaire du même pays administrait par intérim le diocèse de Gand, lorsqu'un nommé Nieuwenhuys, marchand de tableaux, jugea qu'il était bon de pêcher en eau trouble, comme s'exprime M. Louis de Bast. Il se présenta donc aux chanoines, il leur assura que les images des ailes n'avaient aucun mérite, sauf celui de l'ancienneté, qu'elles ne se rapportaient nullement au sujet du milieu, que la mode des vantaux était d'ailleurs passée; il leur offrait une occasion de s'en débarrasser avantageusement et ils auraient tort de ne pas la saisir. Il n'était point ladre, et leur en donnerait jusqu'à six mille francs! Les bélîtres le crurent et acceptèrent. Le trésorier Volders lui signa une quittance; il emporta sa proie, courut à Bruxelles et mit en lieu de sûreté les magnifiques panneaux. Avec l'instinct du brocanteur, il flairait quelque poursuite judiciaire. Le lendemain de ce désastreux marché, M. Louis de Bast, l'investigateur patient et habile, en eut connaissance. Il alla trouver immédiatement, à Bruxelles, M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième Chambre des États géné-

raux; le comte de Lens, bourgmestre de Gand, l'avait accompagné dans le même but : grâce aux deux personnages, la police fit une descente chez M. Nieuwenhuys. Mais le négociateur madré avait pris ses mesures : on ne trouva rien et il fallut se contenter d'un procès. On le cita donc devant les tribunaux. Or les procès enchantent cette classe d'individus : la justice humaine, telle que nous la voyons à notre époque, est une forêt où l'on s'embusque pour piller légalement ses adversaires. Notre homme accepta donc le terrain où on le plaçait et commença par traîner l'affaire en longueur. On l'avait actionné dans le courant de 1816; en 1818, le jugement n'était pas rendu. Tandis que les avoués griffonnaient, que les avocats jasaient, M. Nieuwenhuys fit clandestinement sortir de Belgique les six panneaux. Il les vendit cent mille francs à un Anglais, M. Solly, qui habitait la capitale de la Prusse. D'une autre part, le vicaire de M. De Broglie avait quitté le pays : le sieur Volders portait seul désormais la responsabilité de la vente. On ne continua pas les poursuites, dont l'objet principal se trouvait hors d'atteinte, et qui n'avaient plus d'autre résultat possible que de vider la bourse de l'ignorant trésorier. Ce fut ainsi que les chanoines aliénèrent un ouvrage qui n'était pas leur propriété, mais celle de la cathédrale; ce fut ainsi que M. Nieuwenhuys rendit superflue la disposition législative, qui

annule tout contrat, où une des parties est lésée des cinq sixièmes[1]. Voilà comment on fait fortune et comment on se pousse dans le monde[2]!

M. Solly ayant vendu par la suite sa collection au roi de Prusse 500,000 thalers, on jugea que les volets de l'*Agneau mystique* avaient été payés à peu près quatre cent mille francs!

Le 11 septembre 1822, ce qui restait en Belgique de l'œuvre étonnante courut un danger plus grand que tous ceux dont elle avait jusqu'alors été assaillie. Les toits latéraux de l'église s'embrasèrent et le feu déploya sa principale rage au-dessus de la chapelle, où était conservé l'*Agneau mystique*. On sait qu'il est peint sur bois; une nappe couvrait l'autel et des franges de broderie pendaient jusqu'à terre; la voûte s'était lézardée; il en tombait une pluie de cendres brûlantes et de plomb fondu. Le retable pouvait être saisi par les flammes d'une minute à l'autre et l'histoire de la peinture néerlandaise privée d'un monument unique. Des hommes courageux se dévouèrent : faisant abnégation d'eux-mêmes, ils s'élancèrent dans l'oratoire, sous l'averse infernale. Sans outils, sans échelles, ils parvinrent à descendre les panneaux,

[1] Les cinq sixièmes de la valeur réelle de l'objet aliéné.

[2] *Messager des sciences et des arts,* année 1825, pag. 165 et suiv. — *Ursula, princesse britannique,* par le baron De Keverberg, pag. 110. — *Description de la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas,* par Nieuwenhuys fils, pag. 126.

ce qui offrait un autre péril, car ils sont très lourds, pouvaient les accabler de leur poids et les précipiter sur le sol couvert de métal en fusion. La tentative réussit : grâce à leur patriotisme, le curieux admire, étudie encore cette œuvre essentielle de l'imagination flamande.

Un autre tableau de Jean Van Eyck eut aussi une destinée singulière. Il représentait un jeune homme et une jeune fille, contractant mariage et unis par la Fidélité : nous en avons déjà dit un mot. Cette composition allégorique tomba entre les mains d'un barbier à Gand [1]. La princesse Marie, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, eut l'occasion de la voir chez lui : elle la trouva si belle, si brillante, qu'elle en fit l'acquisition et donna au propriétaire, pour l'obtenir, une charge qui lui rapportait cent florins annuellement.

Tous les travaux des célèbres frères n'ont point eu, comme l'*Agneau mystique*, le bonheur d'échapper à la démence des Iconoclastes. La plupart furent anéantis : dans cet odieux massacre, les ouvrages d'Hubert périrent presque sans exception. Ces artistes brilleraient d'une splendeur bien plus vive, si on n'avait pas éclipsé leur gloire

[1] Il y a dans le texte de Karel : *wondheeler,* chirurgien ; les barbiers alors exerçaient les deux professions. Vaernewyck emploie le mot *barbier*.

et mutilé leur génie. De profondes nues voilent maintenant leur astre chagrin : on dirait un soleil d'hiver qui se couche tristement au sein des vapeurs. Il fallait bien que ces douloureuses paroles fussent légitimées d'avance : « Là où un grand homme a mis le pied, il y a émulation des sots pour en effacer la trace [1]. »

[1] De Latouche, *la Vallée aux loups.*

CHAPITRE IV.

Les Van Eyck.

Qualités d'Hubert Van Eyck. — Tableaux de sa main qui nous ont été conservés. — Manière de Jean. — Description de ses œuvres principales. — Tableaux demeurés en Belgique et en Hollande. — Tableaux du musée de Paris. — Ouvrages disséminés en d'autres lieux. — Parallèle des Van Eyck et des grands maîtres contemporains.

Lucas de Heere avait fabriqué au seizième siècle une ode assez mauvaise à la louange du tableau de Gand, et on l'avait inscrite en face de ce chef-d'œuvre, sur un panneau placé contre la muraille. Karel Van Mander nous l'a transmise : elle offre peu d'intérêt. Un vers toutefois semble y dire que non-seulement Hubert avait commencé le retable, mais qu'il avait l'habitude de diriger les travaux

accomplis par les deux frères[1]. Étant l'aîné de Jean et de Marguerite, auxquels il avait d'ailleurs appris l'art de peindre, il exerça toujours dans la famille une autorité paternelle. Son élève ne se regardait comme entièrement libre que lorsqu'il prenait le pinceau pour une œuvre isolée.

La production la plus authentique d'Hubert Van Eyck est la partie de l'*Agneau* qu'il a exécutée. Les trois figures supérieures sont évidemment de lui. Un fond d'or étale derrière elles sa splendeur uniforme : on y voit des inscriptions étendues, selon l'ancienne coutume. Dieu le Père, Marie et saint Jean-Baptiste, mais surtout Dieu le Père, ont une grandeur bysantine. Ils doivent à la symétrie de leurs vêtements, au calme de leur pose, à leur grave expression un air tout à fait hiératique. Les traits mêmes de Jéhovah présentent une certaine roideur sculpturale. Le blême soleil de l'empire d'Orient a jeté ses lueurs sur ce groupe, à travers les nuages du mysticisme chrétien. La pompe exagérée des costumes lui donne aussi un caractère primitif.

Le travail est de la dernière finesse : la précision, la régularité du dessin annoncent une patience à l'épreuve ; la minutieuse délicatesse des

[1] « Hy hadde 't werck begonst, alsoo hy was ghewent. » Cela pourrait vouloir dire cependant qu'il l'avait commencé *selon sa manière habituelle.*

mains charme les regards. Les couleurs sont fondues avec une extrême habileté, vives, intenses, chaudes et harmonieuses ; on ne distingue pas un seul coup de pinceau. Les têtes de saint Jean et de Dieu le Père offrent des tons rouges d'un aspect bizarre que l'on retrouve dans le panneau central, sur la figure des poètes, des artistes sacrés. Les ombres se rapprochent du brun et sont assez dures. Ces trois personnages suffisent pour prouver que Hubert possédait complètement l'art de manier la peinture à l'huile.

Waagen pense que toute la série d'en haut doit être regardée comme son ouvrage, sur la face interne et sur la face externe. M. Louis De Bast croit qu'il n'a pas même achevé les deux chœurs d'esprits célestes. Les grands panneaux qui renferment ces derniers, Gabriel et Marie, se trouvant à Berlin, nous ne sommes pas en état de donner notre avis. Pour Adam et Ève, et la portion d'intérieur, où on aperçoit une rue de Gand, par une fenêtre, ils nous semblent d'un naturalisme si avancé qu'on doit les croire du jeune frère.

Le tableau du musée d'Anvers qu'on attribue à l'aîné me paraît aussi d'une époque bien plus récente : on l'exécuta, selon toute probabilité, vers la fin du quinzième siècle, ou vers le commencement du seizième. Le dessin en est beaucoup trop libre pour qu'on le suppose réellement d'Hubert. L'ouvrage possède néanmoins beaucoup de mé-

rite. La Vierge a une tête charmante et l'incline avec grâce; elle se montre à nous comme une belle fille du Nord. La tête de Jésus est aussi fort agréable, pleine d'expression et de douceur. Les mains sont roides, peu détaillées, sans attrait, ce qui les distingue des mains faites par Hubert. Près de Marie, sur un autre panneau, on voit les donateurs, portraits magnifiques de ton et de vérité. Hubert ne reproduisait certainement point la nature avec cette complète exactitude.

Nous n'avons aucun renseignement positif sur les tableaux de Vienne, que les uns croient d'Hubert, les autres, de Jean Van Eyck [1].

Lamentable sort des artistes! Un homme qui a vécu soixante ans, qui a travaillé pendant quarante, et mis sans doute au jour des œuvres nombreuses, ne comparaît devant la postérité qu'avec un aussi faible bagage, tant le destructeur universel l'a dépouillé en chemin!

Les pertes de Jean Van Eyck ont été moins considérables. Le temps et les fanatiques ont épargné de lui une quarantaine d'ouvrages. On peut donc mieux étudier, mieux spécifier sa manière de concevoir et le genre de son exécution.

Ses tendances étaient presque uniquement objectives, ou, si l'on aime mieux, il reproduisait les formes du monde extérieur avec une fidélité

[1] Voyez le chap. V, où nous indiquons les sujets.

scrupuleuse. L'inspiration lui venait du dehors et ne jaillissait point toute brûlante du fond de son âme. Il copiait lentement, patiemment le réel, sans lui faire subir d'altérations pour le mettre en harmonie avec un idéal intérieur. Son esprit ne cherchait point dans le domaine illimité du beau des formes surnaturelles. Créateur de l'art néerlandais, il lui donna pour principe l'imitation, et pour but, la vérité. Ce caractère distingue ses compositions les moins pareilles.

Aussi dans les objets qu'il peint nul trait ne semble-t-il lui échapper. Il remarque et saisit les moindres circonstances : l'âge, l'état, les passions, la nature de la peau, tous les détails de la physionomie sont habilement rendus. Le système organique de ses modèles revit complètement sous sa main. Ses personnages ont d'ailleurs une parfaite naïveté de pose, de gestes, d'expression : rien de conventionnel, de théâtral, d'exécuté en vue du public; ils agissent, ils sentent pour eux-mêmes et se livrent tout entiers au fait qui les occupe : ils ne savent pas qu'on les regarde, ils ne se drapent point en conséquence. Ses tableaux sont comme un petit monde *réel,* qui n'a aucun souci du grand monde; il semble qu'une toile, s'étant levée subitement, nous y laisse plonger le regard [1]. Nous découvrons une sorte de miniature

[1] Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*

vivante; une population exiguë se meut dans des temples lilliputiens, dans des demeures étroites, et une nature pygmée végète sérieusement au fond de la perspective, où poussent des herbes microscopiques, où se dressent des forêts naines, mais véritables.

Jean, toutefois, n'est point un servile copiste. En imitant la nature, il l'embellit d'une manière spéciale. Ses couleurs sont plus chaudes, plus intenses, plus vives : grâce à la finesse qu'il leur donne, à l'éclat de ses vernis, au soigneux aplanissement de la surface, il simule avec bonheur la lumineuse rutilation des objets, difficulté immense dont triomphent peu d'artistes. Presque tous rendent par des tons mats les nuances brillantes de leurs modèles; quelques-uns même recherchent volontairement cet effet, comme le Titien. Van Eyck montre dans le choix de ses accessoires un goût délicat : il ne choque jamais la vue comme le firent après lui les peintres flamands et espagnols. Une élégance suprême ennoblit ses ouvrages : ses étoffes sont aussi pompeuses, aussi fraîches qu'il a pu les imaginer; il y sème l'or, les diamants et les perles; il répand même des pierres précieuses le long des chemins et dans l'herbe des pelouses, lorsqu'il traite des sujets sacrés. Ses lits avec leurs custodes, ses vases, ses *faudesteuils*, ses prie-Dieu possèdent un lustre et une opulence qui eussent réjoui la plus difficile

châtelaine de l'époque. Les pierres de ses murailles, les parquets de ses chambres, les terrains de ses collines ont une propreté agréable et une sorte de richesse. Dessine-t-il des fleurs, des oiseaux, des quadrupèdes, il leur prête toute la grâce, tout le charme dont ils sont susceptibles. Par les fenêtres glissent des rayons de soleil doux, brillants et limpides, comme aux plus beaux jours : la lumière de Van Eyck, chose étrange! est presque invariablement pure; ses ciels ne connaissent pas les nuages et leur bleu sans tache a une profonde sérénité. A les voir, on ne dirait point que l'artiste a vécu sous le firmament brumeux de la Néerlande, où une mer de vapeurs roule d'habitude en flots livides. Ses campagnes seules ont des teintes sombres, qui nous transportent dans le Nord. Le sentiment idéal, que l'on ne trouve point sur les figures, pénètre et embellit le monde extérieur.

L'âme de l'artiste n'est point non plus absente de ses ouvrages. Les distinctions de la critique et de la philosophie ne sont jamais complètement acceptées par le réel. Van Eyck, sans le moindre doute, s'appuyait sur l'observation; mais comment observait-il? N'était-ce pas à l'aide de son esprit? Les images qu'il peignait ne traversaient-elles point d'abord son intelligence? Elles devaient subir une altération quelconque dans ce puissant milieu. Nul artiste, nul écrivain ne se montre entièrement objectif : une dose de lyrisme ou de

subjectivité se mêle à toutes les productions humaines. L'un des éléments domine l'autre : c'est en cela que consiste la différence ; vouloir l'augmenter serait vouloir commettre une erreur. Les tendances morales de Van Eyck se trahissent par un caractère analogue à celui qui distingue les accessoires et les fonds de ses tableaux. Ses têtes expriment la douceur, la paix, la bienveillance ; une âme droite et ingénue y brille sous l'enveloppe charnelle. La piété de ses personnages est vraie, profonde, mais tranquille. Le dédain, l'orgueil, la colère, la vanité ne les troublent pas : le dessinateur n'a point souffert des agitations qui bouleversent les hommes de notre époque. Il vivait pour Dieu et pour son art : les orages passaient au-dessus de lui sans l'atteindre, comme ils passent au-dessus des fontaines abritées dans les grottes des montagnes.

Ces dispositions le rendaient éminemment propre à traiter des scènes bibliques. Les édifices, les paysages qu'il dessine ont la charmante et sévère élégance des cathédrales ; les groupes qu'il y place nous causent la même impression. Le monument est noble, riche et pur ; ceux qui l'habitent sont pieux, graves et naïfs ; on croirait sentir, lorsqu'on approche, l'air frais qui dort sous les voûtes des églises, conserve les parfums de l'aloès et verse dans le sang le calme religieux des monastères.

Une circonstance diminue ce poétique effet : les têtes sont presque toujours vulgaires. Quand les types ont de la grâce et de la dignité, c'est par exception. Les figures présentent le plus souvent un caractère si individuel, les détails spéciaux y abondent tellement qu'on les prendrait, en général, pour des portraits. Ici commence la longue suite de paysannes sans tournure, de grasses matrones et de rustauds joufflus, qui simulent dans les tableaux néerlandais la Vierge, le Christ, les saintes et les bienheureux. L'influence de Cologne, les traditions bysantines cèdent la place au goût local. La tabagie flamande s'est ouverte et le peintre y choisit ses modèles, à travers des nuages de fumée. Il y reviendra en tout temps : elle ne se fermera plus.

Le règne de la trivialité n'est pas encore établi néanmoins. Elle est combattue par le sentiment religieux et par un souvenir des formes idéales, qui hantaient les bords du Rhin, devenant immobiles et immortelles sous le pinceau de l'artiste. Le retable de Gand, les noces de Cana, d'autres productions achevées sont comme des palais, où s'offrent à nous maintes créatures majestueuses ou charmantes.

Ainsi que presque tous les penseurs dont l'âme est tranquille, Jean Van Eyck aimait les scènes d'un caractère symbolique, ou au moins ayant une corrélation avec les doctrines, avec les

actes les plus mystérieux du christianisme : la chute de l'homme, l'incarnation, la Trinité, la rédemption, les songes de l'Apocalypse. Son frère semble avoir partagé ce goût. L'*Agneau mystique* nous le montre en plein développement. Du sujet il passe aux accessoires : les ornements des édifices, les sculptures des prie-Dieu, les médaillons des cadres renferment de graves épisodes, qui commentent le principal motif.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, Jean a un dessin plus libre, des tons moins sombres que Hubert. Il paraît avoir manié plus hardiment le coloris : on pense même qu'une seule touche lui suffisait en nombre d'occasions. Les chairs sont tant soit peu transparentes; il a aussi quelquefois les tons rouges que nous avons signalés dans les œuvres de son frère. « Il ne craignait pas, dit Waagen, d'employer les couleurs pures et sans mélange ; il savait les disposer de manière à ce qu'elles ne se fissent pas mutuellement tort, à ce que l'ensemble n'eût pas l'air bariolé; bien mieux, l'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses.

» Malgré la splendeur inouïe de ses costumes, il sait avec une extrême adresse maintenir au même degré le ton de ses chairs, en sorte qu'elles ne paraissent ni blafardes, ni enluminées. Il ne leur donne point d'ailleurs une seule nuance : il les

individualise et spécifie comme les traits, comme l'expression. Évitant sans cesse de prodiguer le blanc dans les lumières et le noir dans les ombres, il ménage soigneusement la couleur locale : de là vient qu'elle est si pleine. L'échelle de ses gradations, depuis la teinte la plus plus vive jusqu'à la plus sombre, est en même temps si délicate et si étendue que, par une progression imperceptible, ses formes s'arrondissent au point de sembler vraiment saillantes. Il adoucit les transitions, il déguise ses coups de pinceau d'une manière tellement heureuse, qu'on ne prendrait pas ses figures pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. On ne peut pas dire néanmoins qu'elles soient léchées ou flasques; tous ses tableaux prouvent, au contraire, que sa peinture est ferme et précise. » Voilà certes une appréciation très fine, très habile : on y reconnaît la sagacité allemande. L'étude particulière des œuvres de Jean Van Eyck fera ressortir les autres détails de son exécution.

Le plus ancien travail de lui, qui nous soit demeuré, est la tête du Sauveur exposée à l'académie de Bruges. Un cadre fictif l'environne ; au-dessus du Christ, on lit :

Jesus via, Jesus veritas, Jesus vita.

Au bas, dans la première gorge du cadre simulé :

Speciosus formâ præter filiis hominum.

Dans la gorge inférieure :

ALS IKH KAN. Johannes de Eyck inventor, anno 1420, 30 januarii.

M. Louis de Bast, en subtilisant sur le troisième chiffre, y a vu un 4, mais c'est bien un 2, et tout le monde, j'ose le dire, sera de mon avis. L'inscription placée dans le champ même de la peinture, les trois bouquets d'ornements qui tiennent lieu de nimbe, l'alpha et l'oméga dessinés à droite et à gauche devraient d'ailleurs faire choisir la date la plus ancienne, vu que ce sont des caractères primitifs. La peinture elle-même a, en outre, une saveur d'archaïsme bien prononcée. Les traits sont durs et roides; on y observe l'immobilité sculpturale d'Hubert. Le front a une grandeur énorme et totalement disproportionnée. La chair offre les tons rouges transmis au jeune artiste par son frère. Les cheveux séparés sur le haut de la tête sont aussi d'un brun rougeâtre : la barbe et les moustaches s'accordent avec la tradition; le coloris est vif, intense, mais âpre et sans mollesse. On ne voit plus aucune trace de majesté bysantine; l'expression et l'élégance font défaut, Jésus ressemble à un paysan; la vulgarité de l'auteur se trahit dans cette première œuvre, non la première qu'il ait faite, car il avait alors trente-quatre

ans, mais la première parmi celles que nous possédons encore.

Le même édifice contient un ouvrage plus étendu; il a gardé son cadre primitif, au bas duquel se trouvent ces paroles: *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanias de gmo* (gremio?) *chori domini* 1434. *Complevit anno* 1436. Ce fut donc pour le chanoine De Pala, ou plutôt Van der Paele, que l'artiste peignit ce tableau destiné à l'église St-Donat de Bruges. Dans les angles du cadre on voit tour à tour ses armoiries et celles du doyen qui présidait le chapitre, Rodolphe de Meyer. Au milieu du panneau, la Vierge est assise sous un dais de tapisserie verte; de longs cheveux crêpelés descendent sur ses épaules, une ferronnière les maintient et couronne le sommet du front. Marie est grasse et mûre comme une femme de trente-cinq ans : elle a un type néerlandais et de pâles sourcils, presque nuls. Un vaste manteau rouge la drape de ses plis fastueux et traîne abondamment sur la terre. Ses genoux servent de trône à l'enfant divin; il est nu, sans charme et sans grâce; ses cheveux blonds et rares sont loin de l'embellir. L'excessif amour de la vérité, qui caractérise Van Eyck, le poussait à donner au petit Jésus les formes d'un nouveau-né; dans la plupart des scènes bibliques, la Naissance, l'Adoration des Mages,

celle des Bergers, la Circoncision, la lettre morte demande qu'on le peigne ainsi ; l'artiste a le droit d'interpréter, de modifier les textes, mais alors il abandonne l'exactitude scrupuleuse pour envahir la sphère absolue de l'idéal ; ce n'était pas l'esprit de Jean, ce n'est point la méthode néerlandaise. Il suivait donc les paroles de l'écriture et, ne prenant pour modèles, le plus souvent, que de tout jeunes nourrissons, il avait fini par en contracter l'habitude. Il ne s'éloignait pas de ce type, au lieu de faire comme les peintres italiens, qui donnent à l'aimable victime le corps gracieux et potelé d'un enfant de trois ou quatre ans. Les nus sont, du reste, le côté le moins louable de ses œuvres : les figures d'Adam et Ève, qui nous ont déjà occupés, ne méritent point, à beaucoup près, une estime aussi grande que les autres personnages de *l'Agneau mystique*, où l'on ne voit aucune trace de faiblesse ni de mauvais goût. Sur les bras du siége que Marie occupe sont taillés en ronde bosse deux groupes, qui ont un rapport secret avec la scène principale : ils nous montrent Caïn tuant son frère et Samson déchirant le lion symbolique, dont la gueule doit se remplir de miel. A droite s'agenouille le chanoine Van der Paele : d'une main il porte ses besicles, de l'autre son bréviaire. C'est un homme âgé, qui ne manque pas d'embonpoint : des rides nombreuses sillonnent son visage. L'artiste a déployé ici toute sa patience ;

il a exécuté un portrait auquel on peut accorder le nom de chef-d'œuvre. Holbein et même Denner ont eu de la peine à vaincre cette minutieuse fidélité. St-Georges, le patron du chanoine, est debout derrière lui; les tendances peu délicates du peintre se révèlent là d'une manière fâcheuse. Au lieu du noble chevalier, qui lutte contre les dragons, il a dessiné un rustre à la sotte mine, qui ôte bêtement son casque et tire le pied en arrière pour saluer le Christ. Une joie triviale anime sa figure qu'elle rend plus niaise encore. De l'autre côté, à gauche, nous apercevons saint Donat, revêtu d'une chape éclatante et d'une mitre splendide. Une crosse non moins pompeuse brille dans sa main gauche; une petite roue complète, avec son moyeu et ses jantes, sur laquelle sont disposés circulairement des cierges allumés, charge sa main droite. Il a de fortes joues, une tête grasse sans élévation, mais plus intelligente pourtant que celle du pieux guerrier. Le fond du tableau est une église romane, où l'ombre flotte sous les arceaux vivement accusés des nefs.

Bruges possède une autre création d'une beauté rare que l'on peut attribuer à Jean Van Eyck. C'est un diptyque ornant la chambre des marguilliers dans la cathédrale. Entre les deux panneaux se trouve un Christ d'un goût et d'une tournure bien plus modernes, mais qui a sans doute remplacé un crucifix antérieur. Sur le ta-

bleau de gauche la Vierge tombe en défaillance ; elle est soutenue par saint Jean, lequel a ici une admirable tête flamande, pleine de douleur. Près d'eux sainte Madeleine regarde le Messie ; elle joint les mains avec une touchante expression. Le type de sa figure, pris sur les lieux, manque de noblesse, de régularité, mais ce visage est peint d'une manière si étonnante qu'on oublie ses défauts. Deux femmes occupent le second plan ; une d'elles porte son fichu à ses yeux pour essuyer ses larmes ; ses traits sont beaux et harmonieux. Sur le fragment de droite se tiennent six hommes, dont l'un, Joseph d'Arimathie, montre du doigt le Sauveur en disant, selon toute apparence : *Verè filius Dei erat iste;* mais il n'y a pas d'inscription. Le soldat qui est sur le devant a un nez retroussé ; il lève la tête et regarde le Christ : son visage burlesque forme une vraie caricature. Les somptueux vêtements de ces personnages sont exécutés avec un soin sans pareil. Ce groupe mérite pourtant de moindres éloges que le premier. Un ciel ténébreux couronne les deux panneaux, contre l'habitude de Van Eyck ; mais le texte de l'Évangile en faisait une loi. Le coloris est d'une vivacité, d'une finesse, d'une douceur et d'une harmonie prodigieuses. Tout le monde ignore, même à Bruges, l'existence de ce chef-d'œuvre : pas un seul connaisseur ne l'a vu, pas un seul auteur ne l'a décrit : les marguilliers ne revenaient point

de leur surprise, quand je leur en dévoilai l'importance.

Le chef-lieu de la Flandre occidentale possède, en outre, la copie du dernier tableau de Van Eyck, dont nous avons précédemment parlé [1].

La galerie publique d'Anvers contient une reproduction exacte du morceau de Bruges, où se trouve dessiné le chanoine Van der Paele. Ce second ouvrage n'est pas aussi beau que le premier. Il excite néanmoins le plus vif intérêt, à cause de l'extrême fidélité de l'imitation. Peut-être faut-il le croire de Van Eyck; mais, dans l'hypothèse contraire, il prouverait que l'artiste, ayant un modèle semblable sous les yeux, regardait son travail comme une affaire de conscience et la similitude comme une obligation impérieuse.

Le même local renferme un ouvrage signé par le peintre et de la dimension la plus petite [2]. Il est dans son état primitif et porte encore le vernis que l'auteur lui-même a étendu à la surface : le cadre, imitant le marbre, n'a pas été changé. On voit au bas, dans une rainure, la devise de Jean : Als ikh kan, et au-dessous, dans une seconde rainure : Johannes de Eyck me fecit † complevit anno 1439. Il a orné jusqu'à notre époque l'église du village de Dikkelvenne, situé à trois lieues de

[1] Voyez plus haut, pages 82 et suivantes.

[2] Il a 22 centimètres de haut et 16 de large.

Gand, sur l'Escaut. La peinture nous offre la Vierge debout, drapée dans un grand manteau bleu qui traîne autour d'elle : les plis en sont élégants et simples. Elle a une chevelure d'un blond pâle, divisée au milieu et rejetée derrière l'oreille; celle-ci est placée fort en arrière, ce qui donne aux tempes une grandeur énorme; le front ne semble pas moins volumineux, quoique ceint d'un bandeau de perles. La Vierge nous apparaît comme une lourde femme du nord, à l'air un peu trivial : ses sourcils légèrement indiqués annonçent de même le pays de l'artiste. De ses deux mains elle presse contre sa poitrine l'enfant Jésus, qui lui embrasse le cou. Il n'est pas beau et les plis de son propre cou, déterminés par sa position et rendus avec une fidélité inopportune, sont loin de séduire les regards : une mince étoffe lui enveloppe le milieu du corps. Les pieds de sa mère sont appuyés sur le bout d'un tapis resplendissant, que deux anges tiennent par l'autre bout et déploient. Ils sont vêtus de longues robes flottantes et ont des ailes de paon. Derrière le tapis verdoient un banc de gazon et un bosquet en fleurs. A droite de la Vierge ruissèle une petite fontaine de cuivre, où l'eau tombe par quatre embouchures dans une vasque. On y admire le fini de Van Huysum et d'Abraham Mignon.

Un autre panneau, emboîté dans son vieux cadre, orne le musée d'Anvers; ce cadre imite

aussi le marbre et offre aux yeux l'inscription suivante :

Johannes de Eyck me fecit. 1437.

Le tableau est une grisaille à l'huile. On y aperçoit d'abord une femme assise, avec de longs cheveux crêpés, descendant sur les épaules et maintenus par un léger ruban. Un livre ouvert, qu'elle feuillète de la droite, occupe ses genoux; sa gauche presse la tige d'une longue palme. Le bas de sa vaste robe, aux larges manches, couvre la terre fort loin autour d'elle. Son visage est régulier sans être beau, parce que les traits manquent de finesse : à peine voit-on les sourcils. Mais la pensée, la méditation, la rêverie sont très bien exprimées sur ce calme visage. Derrière elle montent les deux premiers étages d'un clocher de cathédrale; seulement il n'y a point de nef, aucune trace d'église : c'est donc une vraie tour percée de trois grandes fenêtres. Des maçons travaillent sur le haut; des tailleurs de pierre, des ouvriers s'agitent au bas. Un groupe de personnages éloignés marchent vers la sainte. Au fond du tableau s'élève une montagne que couronnent un village et une forteresse. Les champs sont remplis d'arbres et la perspective est très bien faite. Par un caprice d'artiste, Van Eyck a déployé un ciel bleu

sur cette peinture incolore [1]. La femme du premier plan a reçu le nom de sainte Agnès, mais je crois que c'est mal à propos. Elle figure sainte Barbe, comme l'indiquent la tour avec ses trois baies, le château dans le lointain, le livre qu'elle étudie et la troupe qui s'approche d'elle : son père absent revient; elle porte déjà la palme du martyre.

Un troisième morceau de Van Eyck enrichit le musée d'Anvers. On l'attribue à Hemling, mais je suis persuadé qu'on a tort et qu'il appartient au chef de l'école [2]. Un grand fleuve en occupe le milieu, un fleuve que la lune éclaire de ses doux rayons. Il a une grande largeur, et des bords variés augmentent le charme de son onde limpide. L'astre nocturne brille au fond de la perspective. Saint Christophe marche dans la rivière, qui lui mouille à peine la cheville. Ses jambes sont nues : son vêtement se compose d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, si l'on peut appeler de ce nom l'écharpe volumineuse qui l'entoure et se croise sur le devant de son corps. Un turban couvre sa tête et une forte barbe encadre son visage. C'est une mâle figure de campagnard sans élévation. De ses deux mains il presse un arbre entier sur lequel il s'appuie, comme un autre

[1] Ce tableau a été gravé par Cornelis Van Noorde, de Harlem, à la manière de Ploos van Amstel.

[2] C'est aussi l'opinion de M. Wappers.

homme sur un bâton. Le petit Jésus, portant une robe noirâtre, charge ses épaules : il a des traits doux, ingénus, et lève la droite pour bénir le monde. Le géant ploie sous le maître de l'univers qu'il croyait d'abord un gracieux pèlerin. A gauche du fleuve s'élève un rocher, où l'on aperçoit dans une grotte l'ermite avec sa lanterne, lequel doit baptiser le colosse païen, presque aussi haut que le rocher. Les couleurs sont très intenses, les ombres dures comme pendant la nuit : l'exécution ne rappelle nullement Hemling.

La Belgique doit posséder un autre tableau, qui ornait autrefois le cabinet de M. Van Rotterdam, à Gand, que l'on a vendu après sa mort, que le Gouvernement belge n'a pas voulu acheter, et qui se trouve à Anvers, sans que j'aie pu savoir chez quelle personne. Il représente l'Adoration des Mages : *Le Messager des sciences et des arts* en a donné la gravure (années 1829-1830); M. Van Rotterdam y a joint une explication ; il en décrit les figures, puis il continue de la sorte : « Tel est le sujet de cet admirable tableau, certainement un des plus parfaits ouvrages qu'a produits le pinceau de ces grands artistes ; c'est à la fois un chef-d'œuvre de dessin et de sentiment, dont aucun commentaire ne pourrait augmenter le mérite; la vigueur de son coloris est telle, qu'exposé dans mon cabinet, au milieu des productions des premiers maîtres de l'école flamande,

tels que de Rubens et Van Dyck, il écrase tout ce qui l'entoure ; découvert, il attire seul les regards des amateurs, même de ceux qui sont le moins initiés dans la connaissance des beaux-arts. » Ce passage prouve que M. le professeur Van Rotterdam n'était guère initié *dans* la connaissance de la langue française.

Le catalogue du musée de La Haye attribue aussi à Hemling une Descente de croix [1], où règne le style de Jean Van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode bysantine. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non-seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le donateur. Les prétendus Van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé l'homme célèbre, ni déshonoré son pinceau.

Nous traiterons beaucoup mieux les ouvrages qui ornent le château du roi de Hollande. Ils sont

[1] Elle porte le n° 59.

au nombre de trois et d'une parfaite conservation. Ils se trouvent minutieusement décrits dans le catalogue, de sorte que nous y renverrons le lecteur. L'un nous offre une Annonciation, les deux autres la Vierge et son fils. L'interprète du Seigneur porte des ailes de paon d'une extrême magnificence, une robe de velours vert à grands dessins, un splendide manteau en damas où l'or et l'écarlate se disputent les regards des curieux; l'opulence de ce costume ne saurait être surpassée. Le parquet de la salle attire aussi la vue: plusieurs sujets de l'Écriture y sont esquissés, alternant avec les signes du zodiaque. Le tableau qu'on nomme la *Vierge de Lucques* [1] présente encore de merveilleux détails: on admire surtout un chandelier, une fiole et un bassin de cuivre rempli d'eau, qui occupent une niche; deux pommes placées au bord d'une fenêtre, à gauche, excitent le même étonnement.

On conserve dans la galerie du Louvre les *Noces de Cana*, où le Rédempteur bénit les vases que lui offrent des serviteurs à genoux [2]. Les convives sont assis au milieu d'une salle étroite, dont le plafond est soutenu du côté de la voie publique par des colonnes, entre lesquelles la vue plonge et aperçoit une place avec des maisons gothiques

[1] Il appartenait jadis au duc de ce nom.
[2] N° 153.

richement ornées. Un gros moine, la tête couverte d'un bonnet noir, les observe du dehors : un jeune domestique franchit le seuil et apporte un gâteau. Jésus, placé à gauche et vêtu d'une robe grise, a un air digne et tranquille : sa mère joint les mains en signe d'étonnement et d'adoration. Sur le devant, le marié découpe et fait les honneurs du repas : ses cheveux lui tombent jusqu'aux sourcils, et là sont taillés en ligne droite et horizontale. Quant à la jeune épouse, elle siége au fond de la pièce. Des arbustes fleuris se déploient comme une tenture derrière elle. Elle porte une robe cramoisie, doublée de blanc et à grandes manches, qui dessine on ne peut mieux ses formes : un manteau de même couleur, doublé de la même manière, retombe sur ses bras; des cheveux admirables, fins, légers et crêpelés, descendent à leur tour sur le manteau. Une élégante coiffure pourpre, avec une sorte de diadème en pierreries, couvre sa tête. Nul visage ne saurait être plus charmant, plus doux, plus modeste que sa figure. Elle baisse les yeux; mais on sent qu'elle n'a qu'à relever les paupières, qu'à dévoiler ces chastes merveilles pour inspirer des passions profondes. Le regard de l'amant communiquera sa flamme aux regards de la vierge : l'exaltation du bonheur, les transports de la volupté remplaceront les craintes pudiques de la jeune fille. Van Eyck ici a un moment abandonné ses terres-

tres goûts et, comme dans l'*Agneau mystique*, cherché des formes plus suaves que les formes habituelles. Les autres personnages ont tous un air de calme et de bonté qui gagne le cœur. Ils ne s'occupent pas l'un de l'autre : leur attention est absorbée par le fait miraculeux dont ils sont témoins. A droite et à gauche, dans les coins du tableau, s'agenouillent les donateurs : la donatrice, vêtue en religieuse, a une robe de velours, doublée de fourrure, qui lui sied à merveille : elle est pleine de grâce et d'attrait. Couleur fine, intense et brillante ; dessin minutieux et ferme.

Les Parisiens peuvent encore examiner une seconde image. Elle offre d'un côté la Vierge et son fils, de l'autre saint Joseph ou plutôt le donateur à genoux sur un prie-Dieu, montrant par son attitude sa vénération pour le groupe sacré [1]. Marie occupe la droite : elle est noyée en quelque sorte dans un vaste manteau d'un rouge sombre et d'une étoffe très épaisse, comme l'indiquent les plis. Ses cheveux séparés au milieu de la tête glissent derrière ses oreilles et couvrent ses épaules : un petit ruban noir les presse en guise de bandeau. La figure, qui est jolie, exprime la paix, le recueillement, la chasteté ; mais elle annonce un caractère opiniâtre et une fastidieuse pruderie. Au-dessus de la Vierge plane un ange vêtu d'une

[1] N° 452.

immense robe bleue, muni d'ailes purpurines et dorées d'un ton éclatant ; il porte dans ses mains, pour glorifier la noble mère, une couronne à jour sans proportion avec les deux personnages, très fouillée et très compliquée. Le Sauveur, tout nu et d'un bon dessin, nous apparaît comme un gros enfant aux cheveux extrêmement blonds : il presse dans sa droite le bas d'une croix ornée de diamants. L'homme dévot, dont nous parlions tout à l'heure, nous offre une bonne tête, pleine de sérieux, qui a la réalité d'un portrait. La barbe rase, les plis, les détails de la peau sont rendus avec le plus grand soin : une splendide robe de brocart lui sert d'habillement et ses cheveux sont taillés en forme de calotte. C'est un groupe tranquille, mais austère et peu avenant, qui cause une impression de puritanisme. Ils séjournent dans une salle étroite, dont le plafond a pour appui des colonnes portant des cintres surhaussés. Par-delà les dernières, on aperçoit un petit jardin où se promènent des paons et des pies. Au troisième plan s'étale un magnifique paysage : on découvre d'abord un fleuve, qui ondoie entre de riches collines ; au milieu du fleuve s'allonge une île que couronne un château féodal, avec ses tourelles élégantes et ses toits coniques. Plus près de la demeure qu'habite Marie, Van Eyck a dessiné toute une ville : on distingue non-seulement les maisons, les quais, les rues, la cathédrale, les

paroisses diverses, un pont chargé de monde que protége un grand châtelet bâti dans l'eau, mais les toits, les cheminées, les fenêtres et les portes des logis. De fraîches campagnes brillent au loin et une chaîne de monts bleuâtres domine l'horizon. Le coloris du premier plan est un peu sombre; une abondante lumière baigne la perspective, dont elle augmente encore la magie et la profondeur.

Tels sont les tableaux que j'ai vus récemment et dont je puis parler en connaissance de cause. Ils suffisent, jusqu'à un certain point, pour caractériser dans ses détails la manière de Van Eyck. D'autres peintures ont fixé mes regards, pendant mes voyages en Allemagne et en Angleterre; il y a par malheur trop longtemps, et, comme je ne me proposais point alors d'écrire ce livre, je n'ai pas pris les notes nécessaires. Le public toutefois n'y perdra rien : le chapitre suivant offrira aux lecteurs la description de ces ouvrages, faite d'après les meilleurs critiques de l'Allemagne et autres témoins oculaires.

Le musée Van Ertborn, à Anvers, doit contenir un *Repos de la Sainte Famille* pendant sa fuite en Égypte, que l'on croit de Marguerite Van Eyck. On assurait même à M. Passavant qu'on en possédait les preuves. Ce tableau n'étant pas placé, je n'ai pu le voir; il n'y a d'ailleurs pas de catalogue imprimé; j'espérais lire au moins le

catalogue manuscrit de M. Van Ertborn : le conseil échevinal m'en a grossièrement refusé la communication. Voilà le zèle que beaucoup d'individus, en Belgique, montrent pour la gloire du pays : non-seulement ils le laissent dépouiller de ses chefs-d'œuvre, mais ils se croient des patriotes, lorsqu'ils empêchent d'apprécier les tableaux qui restent. Il semble que le génie de leurs aïeux les chagrine, qu'ils se hâtent de le renier, de faire voir qu'il n'y a rien de commun entre eux et ces puissants esprits.

Facius nomme Jean Van Eyck le prince des artistes contemporains [1] : c'est un brillant éloge que l'on pourrait croire entaché d'hyperbole. Mais quand on examine les tableaux des peintres qui florissaient alors en d'autres lieux, on arrive à la même conclusion. Les écoles d'Italie avaient pour chef l'habile Masaccio. Par la noblesse du style, par son caractère de grandeur, il éclipse Van Eyck; il est plus fort sur la composition, traite les nus, je ne dirai pas avec plus de science, mais avec plus de facilité, d'harmonie, et drape ses personnages avec plus de goût. Jean, à son tour, l'égale au moins par le sérieux, par la vérité de la conception; il connaît mieux la tête humaine, obtient des reliefs plus prononcés, imite plus fidèlement la nature et exprime la vie

[1] Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, etc.

d'une manière supérieure. Quant aux ressources matérielles, couleur, perspective, effets du paysage, brillants accessoires, il laisse bien loin derrière lui son émule. Si Masaccio le domine des hauteurs de l'idéal, Van Eyck mérite cependant la préférence à cause de l'emploi libre, étendu, vigoureux des moyens par lesquels il figure sa pensée : on ne déploya la même adresse en Italie que vers la fin du quinzième siècle.

Ses avantages sur les peintres de Cologne sont identiques. Eux aussi cherchaient dans les riants lointains de l'imagination des formes suaves ou augustes. Ils avaient pourtant gardé la symétrie du moyen-âge. Les proportions de leurs corps étaient bonnes, les jets de la draperie simples et nobles, les têtes féminines séduisantes, pleines d'une expression douce et pure ; celles des hommes graves et majestueuses. Ils esquissaient mollement, épargnaient les détails et aimaient les chairs potelées. Ils ne fondaient presque pas les lumières, les demi-teintes et les ombres ; de sorte que dans les figures les clairs se rapprochent du blanc et les tons obscurs du brun foncé ; plus tard, ils substituèrent à ces couleurs le rose et le vert sombre. La profonde observation de Jean et son habile manière d'individualiser leur manquent tout à fait. Leur technique, on le voit, ne ressemble point à la sienne [1].

[1] WAAGEN, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*—SCHORN, *Kunstblatt*, année 1820, n° 57.

Le mérite et la gloire de Van Eyck ont excité dernièrement la convoitise de la France. Un grand historien, dans son patriotisme, les a revendiqués pour lui en faire honneur; Jean, selon lui, serait un wallon, un gaël, c'est-à-dire un Français. Nous ne partageons point cet avis; l'autorité même de M. Michelet, son nom célèbre, nous ordonnent d'exposer nos motifs. *Amicus Plato, sed* ETIAM *amica veritas.* « Son vrai nom, dit-il, est Jean *le wallon,* Joannes *gallicus.* FACIUS, *De viris illustribus,* pag. 46 (écrit en 1466). Le dessin du musée de Bruges est signé : Johes *de* Eyck me fecit 1437. Il a écrit *de* et non *van.* C'est donc à tort qu'on l'appelle Van Eyck, ou Jean *de Bruges.* Dans son œuvre capitale de l'Agneau, il a placé au loin les tours de sa ville natale, pour constater qu'il était un enfant de la Meuse, et pour protester peut-être indirectement contre la Flandre qui volait sa gloire. Né à Maas-Eyck, sur la limite même des langues, Allemand par la patience, ce violent et hardi novateur est encore bien plus wallon[1]. » Les faits que nous avons allégués jusqu'ici répondent d'eux-mêmes à quelques-uns de ces arguments. Pour l'expression de *Johannes Gallicus,* voici la remarque faite par Waagen et dont nous certifions l'exactitude : « Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la

[1] *Histoire de France,* tom. V, pag. 369.

géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule belgique*. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus,* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules* [1]. » Le mot *de* contenu dans la phrase *Johes de Eyck me fecit,* n'est pas un terme français, mais latin, puisqu'il se trouve dans une inscription latine. A Maas-Eyck on parle flamand, et la devise de notre artiste prouve que c'était sa langue maternelle. Il a écrit des vers flamands sur le tableau qui représente le sire De Leeuw [2]. Nous avons dit plus haut pourquoi on le nomme Jean de Bruges.

L'analyse à laquelle nous nous sommes livrés montre d'ailleurs que Jean Van Eyck est bien un peintre flamand. Son amour de la nature le sépare et le distingue de la race française; nous l'avons démontré ailleurs, les Français n'aiment guère la poésie du monde réel. Ce qui les séduit, c'est

[1] Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. FACIUS, pag. 49. — WAAGEN, pag. 76.

[2] Ce tableau orne la galerie de Belvedère, à Vienne; on lit sur le cadre :

> Jan de *Leeuw* op sant Orselen dach
> Dat clar eerst met oghen sach. (1401.)
> Gheconterfeit nu heeft mi Jan
> Van Eyck; wel blyct wanneer began. (1436.)

Le mot *Leeuw,* qui signifie *lion,* se trouve remplacé par un lion en peinture.

l'élégance de la vie urbaine et les élégantes recherches de la forme. Leurs critiques sont surtout des grammairiens, leurs poètes des hommes de style, leurs dramaturges des versificateurs. La symétrie de l'enveloppe les charme, les préoccupe tellement qu'ils oublient le fond. Le costume, les manières, le luxe des dehors, éveillent et absorbent tous leurs désirs. La profonde ingénuité de Van Eyck, sa manière libre et naïve, leur est à la fois étrangère et antipathique. Il n'a qu'un instrument : l'observation ; qu'un but : la vérité. Il la préfère à la grâce, à la noblesse, à la pompe et aux succès voulus. Sa poésie consiste dans une imitation fidèle. Il représente admirablement sa sévère et féconde patrie : la nature, sous ce climat rigoureux, est pleine d'un attrait insolite, dont l'art peut se contenter. Les bois ont une épaisse et luxuriante verdure qui réjouit les yeux, même lorsque de blafardes nuées cachent le soleil, que les tristes vents du nord mugissent dans les rameaux, que la pluie perce avec fracas leurs arches mobiles, ou tombe lentement, comme des pleurs, de feuille en feuille, puis étoile de ses larges gouttes les flaques d'eau qu'elles abritent. Mais quand le ciel se purifie, le tableau devient splendide : la lumière glisse entre les branches, dore les vapeurs et leur communique l'aspect d'un métal fluide ; les tourterelles sauvages, si multipliées dans les Pays-Bas, roucoulent amoureusement sur

leurs nids; les nélumbos parfumés sèchent leurs corolles, un paon lointain jette son cri sonore et triste, les dômes de la forêt s'illuminent et les derniers soupirs de la bise se prolongent en faibles murmures. Les terres marécageuses ont elles-mêmes leur beauté : des moissons de roseaux y poussent, aussi denses que le froment d'un sol bien entretenu; la sagittaire, aux fleurs blanches et noires, y darde ses vertes flèches, l'oseille aquatique y déploie ses ombelles d'argent, la fauvette babillarde se tresse une demeure parmi les joncs où coasse la grenouille, et les gyrins tournent, tournent, sans relâche et sans trêve, à la surface de l'eau. Il me souvient qu'une après-midi j'errais au bord du lac de Harlem; une bruine continue refroidissait le temps et obscurcissait l'air; des voiles éloignées palpitaient dans le brouillard, sur une onde grise et terne. De petites vagues clapotaient faiblement contre les rives humides que je foulais avec précaution. Autour de moi se balançaient le jonc fleuri et la grande éclaire; sous mes pas, les mourons d'eau, les myosotis fléchissaient pour ne plus se relever. Sombre et mélancolique paysage! Contrée lugubre et expressive, dont la tristesse répond si bien à la tristesse de l'homme, dont le charme douloureux s'accordait alors avec l'amertume de mon cœur!

CHAPITRE V.

Tableaux des Van Eyck.

A ces tableaux se trouvent joints ceux de leurs élèves anonymes ; un grand nombre doivent être des copies faites d'après les œuvres de ces artistes supérieurs et servent à en donner une idée.

DIEU LE PÈRE.

1. Sur le panneau le plus élevé de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, dans l'église de St-Bavon, à Gand : c'est la principale figure ; elle occupe le centre de la zone supérieure.

SCÈNES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

2. Dieu à mi-corps et la chute du premier homme (voyez plus bas au numére 59, le tableau

de la galerie de Vienne: Marie et l'Enfant Jésus).

3. De Jean Van Eyck : sur le côté intérieur d'un volet d'autel, Adam et Ève, près de l'arbre de science, que le serpent veut escalader. Un paysage les environne; le serpent a une tête humaine. Sur le côté extérieur se trouve sainte Geneviève : c'est une grisaille; la sainte en occupe le bas. Au-dessus de la niche qui l'encadre, on voit à gauche le sacrifice de Caïn et d'Abel, à droite, la mort de ce dernier. Morceau qui orne la galerie impériale de Vienne.

4. Sixième fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, placé à une des extrémités du tableau : Adam, avec cette inscription : *Adam nos in mortem precipitat*. Figure en corrélation avec l'image d'Ève que nous allons mentionner : elle se trouve à Gand.

5. Septième fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, placé à une des extrémités du tableau : Ève debout, tenant un fruit dans sa main droite. Image en corrélation avec celle du nº 4. Elle se trouve à Gand.

6. Au-dessus de la figure d'Adam, qui fait partie du tableau de St-Bavon : Sacrifice de Caïn et d'Abel.

7. Sur le septième fragment du tableau de St-Bavon, au-dessus d'Ève : Abel tué par Caïn.

8. Moïse et le buisson ardent : volet d'autel, par Jean Van Eyck, dans l'église de St-Martin, à

Ypres. M. Bogaert-Dumortier, à Bruges, en possède une vieille copie.

9. Aaron avec sa baguette qui reverdit, volet d'autel, par Jean Van Eyck.

10. Gédéon, l'ange et la toison merveilleuse, volet d'autel, par Jean Eyck. Copie chez M. Bogaert-Dumortier.

11. Vision du prophète Élie, dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des frères Van Eyck.

12. Un jeune garçon faisant cuire des coloquintes pour le prophète Élisée et ses disciples (deuxième livre des *Rois,* chap. 4, verset 39); on voit dans le fond du tableau les enfants moqueurs déchirés par des ours; ce tableau orne l'Institut Stœdel, à Francfort. École des frères Van Eyck.

13. La porte fermée d'Ézéchiel : volet de tryptique. Copie d'après Jean Van Eyck, chez M. Bogaert-Dumortier, à Bruges.

14. Le prophète Michée : au-dessus de Marie à genoux, dans le tableau de St-Bavon.

15. Le prophète Zacharie, montrant la Bible : au-dessus de l'ange Gabriel, dans le tableau de St-Bavon.

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

16. Piété de sainte Anne et de saint Joachim,

dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

17. Saint Joachim et sainte Anne apparaissant aux Carmélites. Dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des Van Eyck.

18. Sainte Anne instruisant sainte Coleta; vision de cette dernière; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

19. Sainte Anne accompagnée de deux femmes plus jeunes qu'elle; on aperçoit au fond plusieurs hommes poursuivis par des diables. — Anne et sa postérité. A droite, une procession de Carmélites. —Arbre généalogique de sainte Anne. Tableau conservé dans l'Institut Stœdel, à Francfort, et appartenant à l'école des Van Eyck.

20. L'Annonciation; dans l'Institut Stœdel. École des Van Eyck.

21. La Nativité; dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des Van Eyck.

22. La Sainte Vierge au milieu de sa famille et entourée de jeunes amies, qui lui offrent la couronne nuptiale. Tableau du musée de Rouen.

23. Marie reçue dans le temple.

24. Le Mariage de la Vierge; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

25. L'immaculée Conception; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

26. L'Annonciation; près de l'ange, on voit saint Pierre, près de la Vierge, saint Barthélémy.

Côtés extérieurs de deux ventaux. Ils appartiennent à M. Lyversberg de Cologne.

27. Extérieur du cinquième panneau de l'autel exécuté par les frères Van Eyck, à Saint-Bavon. L'ange Gabriel annonce à Marie la volonté de Dieu. Autrefois à Gand, pour l'heure à Berlin.

28. Quatrième panneau de l'autel de St-Bavon. Sur le côté extérieur, correspondant au côté intérieur, où l'on voit des anges jouant de la musique : Marie à genoux. Ce panneau se trouve à Berlin.

29. Jean Van Eyck. « Ejus est tabula insignis in penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate ac verecundia notabilis, Gabriel angelus Dei Filium ex ea nasciturum annuntians, excellenti pulchritudine, capillis veros vincentibus. » (Bartholomæi Facii *De viris illustribus liber.*) Cet ouvrage a disparu du Castelnuovo, à Naples.

30. L'Annonciation, attribuée à Jean Van Eyck. Musée de Dijon.

31. L'Annonciation, volet d'autel, par Jean Van Eyck. Autrefois à Dijon, où M. Nieuwenhuys l'acheta aux enchères en 1818; ce tableau orne maintenant la galerie du roi de Hollande.

32. Extérieurs de deux volets d'autel. L'Annonciation, grisaille par Jean Van Eyck, dans le musée de Dresde.

33. La Sibylle Erithrée à genoux; sur un volet de l'*Agneau mystique*.

34. La Sibylle de Cumes à genoux; sur un volet de l'*Agneau mystique*.

35. Trois anges qui annoncent au son de la trompette la naissance du Christ, grisaille. En bas, à gauche, la Sibylle de Tibur debout. Extérieur du volet gauche de l'autel qui se trouvait jadis à Ypres, dans l'église St-Martin. Copie de M. Bogaert-Dumortier.

36. L'Empereur Auguste, grisaille. Extérieur du volet droit de l'autel qui se trouvait jadis à Ypres, dans l'église St-Martin. Copie de M. Bogaert-Dumortier; sur cette dernière, une inscription nomme l'empereur *Octavianus*.

37. La Naissance de saint Jean-Baptiste. Panneau acheté 400 louis; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

38. Joseph, après avoir été rassuré en songe par un ange, vient trouver la mère du Christ, *pour la prendre avec lui*. Ce tableau appartenait d'abord à M. Fochem de Cologne; il y a trois ans, il était entre les mains de M. Schreibner, marchand d'objets d'art, qui habite la même ville.

39. La Naissance du Christ, par Jean Van Eyck. Dans le Wiltshire.

40. La Vierge et l'enfant Jésus : autour d'eux s'élève un monument où les sept joies de Marie sont représentées en bas-reliefs. Ce tableau, qui est, selon toute apparence, de Jean Van Eyck, a été attribué à Hemling : on le voit dans la collection du poète Rogers, à Londres.

41. Marie portant Jésus dans ses bras. Figure à mi-corps dans un ovale. Grisaille peinte sur le côté extérieur du panneau en la possession de M. Bogaert-Dumortier, à Bruges. Copie.

42. Marie avec l'enfant Jésus dans une niche somptueusement ornée. Ce tableau passe pour avoir été fait par J. Van Eyck, pendant sa jeunesse : il enrichit la collection du roi de Hollande.

43. Marie debout, tenant l'enfant divin, par Jean Van Eyck. A gauche, on voit un petit jet d'eau. Dans la collection de M. Van Ertborn.

44. École des frères Van Eyck. Marie assise, tenant sur ses genoux le Rédempteur, qui feuillète un livre de prières. Dans le haut deux anges. A Berlin.

45. École des frères Van Eyck. Marie sur un trône avec l'enfant Jésus : deux anges sont près d'elle, l'un à droite, l'autre à gauche. Musée de Berlin.

46. École des frères Van Eyck. Marie assise, tenant son fils sur ses genoux et lui offrant un œillet : dans le haut planent deux anges. Musée de Berlin.

47. Milieu d'un tryptique, par Jean Van Eyck. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône, au milieu d'une église à trois nefs. (Hirt, page 10.)

48. Marie avec l'enfant Jésus sur un trône somptueusement orné. École des frères Van Eyck Dans l'institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein.

49. École des frères Van Eyck. Marie environnée de quatre anges et tenant son fils sur ses genoux : un paysage se déroule autour d'elle. Dans la Pinacothèque de Munich.

50. Marie avec l'enfant Jésus. Dans la galerie Wallenstein, que possède maintenant le roi de Bavière.

51. Marie avec l'enfant Jésus assise sur un trône; par Hubert Van Eyck. Musée de Vienne.

52. De Jean Van Eyck : Marie debout tenant son fils dans ses bras. A droite et à gauche, dans l'encadrement, Adam et Ève, ou la chute de l'homme. Musée de Vienne.

53. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône et entourée de Ste. Anne, de St. Joseph et de St. Joachim. École des frères Van Eyck. Dans le musée de Dresde.

54. La Vierge couronnée par un ange : devant elle, le donateur adore le Messie. Tableau de Jean Van Eyck. Musée de Paris.

55. De Marguerite Van Eyck : une Sainte Famille, où les carnations ayant été peintes très légèrement, les autres parties du tableau forment saillie. Possédé autrefois par M. Van Ertborn, il se trouve actuellement au musée d'Anvers.

56. Marie et l'enfant divin qui joue avec un oiseau; un paysage les environne et Joseph se tient devant eux. Dans la collection de M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle.

57. De Jean Van Eyck : la vierge peinte comme reine du ciel, portant son fils dans ses bras. Devant elle s'agenouille l'abbé Nicolas de Maelbeke, donateur de l'image. Ce panneau décorait autrefois l'église de St.-Martin à Ypres. M. Bogaert-Dumortier en possède, à Bruges, une ancienne copie.

58. Marie debout portant son divin fils : Ste. Barbara lui recommande le donateur, ecclésiastique agenouillé devant elle. Une fabrique et un paysage occupent le second plan. Tableau de Jean Van Eyck, conservé à Burleighouse, résidence du marquis d'Exeter.

59. École des frères Van Eyck : Marie debout, le donateur et un autre individu, tous deux agenouillés. L'enfant Jésus, que tient la Vierge, bénit la donatrice. Musée de Berlin.

60. L'Adoration des mages, par Jean Van Eyck; autrefois dans la sacristie de l'église St. Donat, à Bruges.

61. L'Adoration des mages, par Jean Van Eyck. Tableau peint pour l'abbaye de St. Michel et qui appartenait jadis au professeur Van Rotterdam, à Gand.

62. L'Adoration des mages; tableau qui, au siècle dernier, se trouvait dans la collection du duc d'Orléans.

63. École des Van Eyck : l'Adoration des mages, avec le monogramme A. W. Collection de M. Aders.

64. École des Van Eyck : l'Adoration des mages; dans la collection de M. Beckford.

65. Adoration des mages; face interne d'un volet, dans la collection de M. Lyversberg, à Cologne.

66. Adoration des mages, par Jean Van Eyck. Dans la Pinacothèque de Munich.

67. Adoration des mages, attribuée à Hubert Van Eyck; dans la galerie du prince Lichtenstein, à Vienne.

68. De Jean Van Eyck : Adoration des mages, envoyée par le peintre au roi Alphonse. Zingaro, en restaurant l'ouvrage, a donné aux trois monarques les traits d'Alphonse, de Ferdinand et de Ferrandino; il se trouve dans l'église du Castello Nuovo, à Naples.

69. Milieu d'un triptyque de voyage : il représente l'Adoration des mages et a été volé à l'ambassadeur russe Tatitscheff, qui possède encore les ventaux où sont peints Jésus sur la croix et le Jugement dernier.

70. De Jean Van Eyck : une tête de Christ, exécutée en 1438. Musée de Berlin.

71. De Jean Van Eyck : une tête de Christ, exécutée en 1420. A Bruges, dans les salles de l'Académie. Ce fut probablement cette tête que Van Eyck donna à la confrérie des peintres d'Anvers, et dont il est parlé dans la phrase suivante : « In't jaer 1549 is 'er door den Antwerpschen adel eenen drikbeker vereert aen deze school,...

waer op verbeeld waeren Jan Van Eyck.... om te vereuwigen dat het aen deze school was dat Jan Van Eyck, in het jaer 1420, in eene vergaedering een hoofd toonde, door hem met olievermengde verf gemackt, waer over hy gecomplimentert is geworden... (*Notice sur l'Académie d'Anvers*, publiée par M. L. Van Kirchhoff. Anvers, 1824.) »

72. Les noces de Cana. Au Louvre.

73. De Jean Van Eyck ou de Hemling. La parabole du serviteur qui rend ses comptes. Ce tableau se trouvait jadis chez M. Camillo Lampognano, à Milan. *Anonyme de Morelli.*

74. Dans le style des frères Van Eyck : l'Annonciation; à gauche, le donateur avec cinq fils; à droite, son épouse avec trois filles. Dans une chapelle de Notre-Dame de Bruges.

75. École des Van Eyck : Un Ecce Homo. Dans la collection de M. Aders.

76. Volet d'un autel portatif, que Jean Van Eyck avait, selon toute apparence, exécuté pendant son séjour en Espagne : il représente les trois Crucifiés. Le chef des soldats plonge le fer de sa lance dans le côté du Christ. Parmi les cavaliers qui entourent la croix, où souffre Jésus, on reconnaît les deux Van Eyck. Sur le premier plan, St. Jean et quelques femmes soutiennent la Vierge tombée en syncope. Madeleine se tord les mains. A droite se tient une femme qui semble un portrait, et pourrait être celui de Marguerite Van Eyck. Dans le fond se dé-

roulent un paysage et la ville de Jérusalem. (L'autre volet représente le Jugement dernier.) L'ambassadeur russe Tatitscheff acquit ce triptyque dans un monastère, et le transporta à Vienne. (Voyez plus haut, le n° 69.)

77. École des frères Van Eyck. Milieu d'autel: le Christ en croix, attribué jadis à Martin Schœn. Dans la galerie de Vienne.

78. La Descente de Croix, par Jean Van Eyck; dans la collection du prince Esterhazy, à Vienne.

79. La Descente de Croix. Dans la chapelle de St. Dominique, à Naples; attribuée jadis à Zingaro, mais faite par Van Eyck, selon Hirt.

80. École des Van Eyck (Gérard Van der Meire? Gérard Horenbout?). Joseph d'Arimathie porte le corps du Rédempteur dans ses bras : auprès de lui, on aperçoit la Vierge à genoux, St. Jean et un homme avec une épée, peut-être St. Pierre. A gauche se tiennent deux femmes. Collection de M. Aders.

81. École des frères Van Eyck : St. Jean tient dans ses bras le corps du Sauveur étendu sur la terre; Marie soulève la tête. Sur le bandeau qui entoure le front de Madeleine, on distingue les lettres suivantes H. A. I. R. T. Dans la collection de M. Aders.

82. D'un élève des frères Van Eyck : le Christ mort sur les genoux de Marie; autour d'eux,

St. Jean, Joseph d'Arimathie et Madeleine. Musée de Berlin.

83. La Résurrection du Christ; face intérieure d'un volet. Dans la collection de M. Lyversberg, à Cologne.

84. La Mort de la Vierge; dans le style des Van Eyck. Galerie des États, à Prague.

85. École des Van Eyck : le Couronnement de la Vierge. Dans la Pinacothèque.

86. Deuxième partie du tableau de St. Bavon : la Vierge assise et couronnée, lit dans un livre qu'elle tient de ses deux mains. Par Hubert Van Eyck. Dans la cathédrale de Gand.

87. Volet droit d'un triptyque : l'Archange Michel; à ses pieds le donateur s'agenouille. Tableau de Jean Van Eyck, ornant le musée de Dresde.

88. Fragment d'une résurrection des morts : un ange pèse dans une balance des monnaies d'or et d'argent : au fond, deux hommes qui ressuscitent; attribué à Hubert Van Eyck. Ce morceau enrichit la collection de M. Lyversberg, à Cologne. D'autres fragments de cette composition doivent se trouver dans la même ville.

89. Cinquième partie du tableau de St. Bavon : huit anges chantent devant un lutrin splendidement sculpté : un d'eux, placé en tête, marque la mesure. Ce morceau exécuté par Jean Van Eyck a passé de Gand à Berlin.

90. Quatrième partie du tableau de St. Bavon :

des anges et des bienheureux jouant de la musique. Ce morceau, exécuté par Jean Van Eyck, a passé de Gand à Berlin.

91. Huitième partie du tableau de St. Bavon, image centrale de la zône inférieure : l'Adoration de l'agneau mystique, placé sur un autel. Dans la cathédrale de Gand.

92. Douzième partie du tableau de St. Bavon : *Christi milites,* les soldats du Christ. Ce morceau est passé de Gand à Berlin.

93. Onzième partie du tableau de St. Bavon : *Justi judices,* les juges équitables. Ce morceau a passé de Gand à Berlin.

94. Treizième partie du tableau de St. Bavon, qui en formait la base ou la pièce inférieure, On y voyait peint l'enfer ou plutôt le purgatoire. Par Jean Van Eyck.

95. Volet de l'autel portatif que Jean Van Eyck peignit en Espagne : il offre aux regards le Jugement dernier. Voyez les nos 69 et 76.

96. Le Jugement dernier : portion principale du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

97. L'enfer; volet gauche du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

98. L'entrée du Ciel, les bienheureux; volet droit du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

MARIE, L'ENFANT JÉSUS ET DIVERS SAINTS.

99. Marie avec l'enfant Jésus sous un dais : à sa droite, St. Pierre et St. Jean-Baptiste; à sa gauche, les patrons de la médecine Cosme et Damien ; au bas du panneau, les armes de Florence. Peinture de Jean Van Eyck ou de son école, exposée dans l'institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

100. Marie assise sur un trône et portant le Messie, par Jean Van Eyck. Sur les côtés s'agenouillent le donateur, St. Georges et St. Donat. Tableau qui se trouve à Bruges.

101. École des frères Van Eyck : Marie à genoux adore le fils de l'homme couché devant elle : à droite, on voit St. Jean-Baptiste; à gauche, St. Donat. Musée de Berlin.

102. École des frères Van Eyck : Marie offre une poire à son fils assis sur ses genoux. Au milieu du paysage, on voit à gauche St. Jean-Baptiste, à droite St. François. Musée de Berlin.

103. Milieu d'autel : Marie, assise sur le gazon, lit dans un livre; Jésus, assis devant elle sur un coussin de velours noir, se tourne du côté de Ste. Catherine, agenouillée à gauche et tenant un anneau. Derrière elle, une autre sainte s'agenouille près d'une table. A droite, un saint, assis sur le gazon, reçoit des roses qui lui sont offertes par une jeune personne vêtue de blanc. Derrière eux se tient une troupe d'anges, dont trois jouent de la musi-

que. Un quatrième met un plat rempli de cerises sous le jet d'eau d'une fontaine. Sur l'arrière-plan, on découvre la façade d'une église dédiée à St. Michel. Ce tableau se trouve dans la collection de M. Aders. Passavant le croit de Marguerite Van Eyck, mais la technique prouve qu'il est de la seconde moitié du quinzième siècle et a été peint dans le Brabant.

104. Milieu d'autel : Marie assise, portant son fils sur ses genoux; un ange offre une pomme au Messie; de l'autre côté, un ange joue de la musique. A droite, un donateur recommandé par Ste. Catherine; à gauche, sa femme et ses filles sous la protection d'une autre sainte. On croit que ces personnages représentent la famille de lord Clifford; tel est du moins l'avis d'Horace Walpole, dans ses Anecdotes sur la peinture en Angleterre. Ce tableau, qu'il donne comme de Jean Van Eyck, est seulement de son école, et se trouve à Chiswick, près de Londres, dans la villa du comte de Devonshire.

GROUPES DE SAINTS.

105. Dixième partie du tableau de St. Bavon : *Heyremiti sancti,* les saints Ermites. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin. Par Jean Van Eyck.

106. Neuvième partie du tableau de St. Bavon : *Peregrini santi,* les saints Pèlerins. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin. Par Jean Van Eyck.

107. Du même : deux panneaux dont chacun représente un Saint de grandeur naturelle. Dans le Palazzo della Cità, ou Palais ducal, à Gènes.

SAINTS ISOLÉS.

108. Ste. Agnès, par Jean Van Eyck; volet droit d'un autel, conservé maintenant à Alton Tower, résidence du comte de Shrewsbury.

109. Volet gauche d'un autel. Ste. Agnès avec une autre sainte. Dans la collection de M. Aders. Passavant attribue ce tableau à Marguerite Van Eyck, mais le style prouve qu'il a été peint dans la seconde moitié du quinzième siècle et par un artiste du Brabant.

110. Ste. Barbe. Figure à demi-corps, par Jean Van Eyck. Dessin exposé au *British Museum*. Cornelius Van Noorde a gravé, en 1769, l'esquisse de la même sainte par le même artiste, qui orne le Musée d'Anvers. Voyez aussi plus haut : la Vierge avec l'enfant Jésus.

111. Ste. Barbara, tableau de Jean Van Eyck.

112. Portrait de Ste. Bègue, fille de Pepin, duc de Brabant, laquelle vivait en 698. Ce tableau n'est connu que par une gravure.

113. Vision de Ste. Brigite. École des Van Eyck. Dans l'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

114. Ste. Geneviève, grisaille. Côté extérieur du panneau cité précédemment, où l'on voit re-

présentés Adam et Ève, et qui orne la galerie impériale de Vienne.

115. École de Jean Van Eyck : St. George; devant lui est agenouillé un homme vêtu de noir, qui a les mains jointes. Dans la Pinacothèque.

116. Dessin à la plume : St. Jérôme assis dans un monument gothique; morceau qui n'est pas indigne de Jean Van Eyck. (Willemin, *Monuments français inédits*.)

117. De Jean Van Eyck : «.... Hieronymus viventi persimilis, bibliotheca miræ artis, quippe quæ, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere, et totos libros pandere, quorum capita modo propinquanti appareant. » *Bartholomæus Facius*. Cette phrase a beaucoup embarrassé les critiques : Waagen seul en a donné une explication vraisemblable, dans son livre sur Hubert et Jean Van Eyck, page 197.

118. Un St. Jérôme, qui appartenait à Laurent de Médicis et est peut-être le même qui se trouve exposé dans le *Museo Borbonico*, à Naples, où on l'attribue à Nicol'Antonio del Fiore.

119. St. Jérôme dans son cabinet d'étude, avec un paysage en perspective, par Jean Van Eyck. Cet ouvrage était autrefois la propriété d'Antonio Pasqualino, à Venise : il orne maintenant la collection de sir Thomas Aaring, à Stratton. Il est probable qu'il passa en Angleterre avec la galerie du duc de Mantoue.

120. École des frères Van Eyck. Volet gauche d'un autel, représentant St. Jérôme en habit de cardinal. A Vienne.

121. St. Jacques. Volet d'autel.

122. St. Jean. Volet gauche d'un autel, par Jean Van Eyck, à Alton Tower, résidence du comte de Shrewsbury. Voyez aussi plus haut, Marie avec l'enfant Jésus.

123. Troisième partie du tableau de St. Bavon : St. Jean-Baptiste assis, bénissant de la main droite. La toison qui lui sert de vêtement disparaît presque toute sous un manteau vert. Ce tableau est entièrement dû à Hubert Van Eyck. Il se trouve à Gand.

124. Côté extérieur du onzième panneau de St. Bavon. St. Jean-Baptiste, portant sur son bras gauche un agneau, peint en grisaille et comme statue; derrière lui se creuse une niche. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin.

125. De Jean Van Eyck : « Johannes Baptista vitæ sanctitatem et austeritatem admirabilem præ se fœrens. » *Bartholomæus Facius.*

126. St. Jean-Baptiste avec son agneau, aile droite de l'autel conservé à Chiswick.

127. École des frères Van Eyck. Aile droite d'un triptyque: St. Jean-Baptiste portant son agneau. A Vienne.

128. La tête de St. Jean-Baptiste dans un plat d'or. Faisant partie de la collection Aders. Passa-

vant attribue ce tableau circulaire à Jean Van Eyck; on en trouve des répétitions à Cologne et dans les Pays-Bas.

129. Côté extérieur du neuvième panneau de St. Bavon. St. Jean l'Évangéliste, peint en grisaille, sous forme de statue, tenant dans la main gauche le calice, d'où sortent un monstre et quatre têtes de serpents. Derrière lui se creuse une niche. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin.

130. St. Jean l'Évangéliste. Face intérieure d'un volet. Celui-ci décore le château d'Alton Tower.

131. Ventau droit d'un triptyque. St. Jean l'Évangéliste à genoux, tenant le calice : derrière lui un ange cueille des roses, plus loin une jeune fille cueille des fruits, qu'une compagne reçoit dans sa robe. Ce morceau fait partie de la collection de M. Aders. On l'avait attribué à Marguerite Van Eyck, mais le style et la technique prouvent qu'il a été exécuté pendant la seconde moitié du quinzième siècle, par un artiste brabançon.

132. St. Jean l'Évangéliste portant le calice, d'où l'on voit sortir un serpent. Volet gauche de la peinture conservée à Chiswick.

133. Aile gauche d'un autel représentant Ste. Catherine. Hirt l'attribue à Jean Van Eyck. Musée de Dresde.

134. Ste. Catherine, par Hubert Van Eyck. Galerie de Vienne.

135. St. Luc, sous les traits d'Hubert Van Eyck,

peignant la Vierge, qui pose avec son fils devant lui. Par les intervalles des colonnes sur lesquelles s'appuie l'édifice, on aperçoit un fleuve et ses deux rives. Demi-nature. Dans la collection Boisserée, à la Pinacothèque de Munich. Strixner a reproduit ce tableau; Passavant le croit de Rogier de Bruges.

136. St. Luc agenouillé se préparant à faire le portrait de la Vierge, tableau que possédait M. Hauber, peintre et professeur, à Munich, mort en 1835. Il a la plus grande similitude avec le précédent, dont il n'est qu'une répétition modifiée. En conséquence, beaucoup de personnes le regardent comme un ouvrage de Van Eyck lui-même. Il a certainement la beauté d'un original et passerait pour tel, sans le St. Luc de la collection Boisserée.

137. École des frères Van Eyck : volet droit, représentant Ste. Madeleine. Attribué antérieurement à Martin Schœn. Musée de Berlin.

138. Style des Van Eyck : la Ste. Famille. On y voit le donateur sous la protection de St. Maurice. Dans la galerie des États, à Prague.

139. Légende du saint ermite Procope : style des Van Eyck. Dans l'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

140. St. Sébastien. Volet d'autel.

141. Du temps des frères Van Eyck : la Légende de Ste. Ursule, dans la chapelle de l'hôpital des Sœurs-Noires, à Bruges.

142. Ste. Barbe tenant une palme dans sa main

gauche : derrière on bâtit le clocher d'une église. Ce dessin, qui se trouvait dans la collection de M. Enschedé, à Harlem, a été gravé par Cornelis Van Noorde, en 1769. Musée d'Anvers.

143. École des frères Van Eyck : volet gauche d'un autel. Ste. Véronique avec son suaire. Tableau attribué jadis à Martin Schœn. Galerie de Vienne.

ECCLÉSIASTIQUES.

144. Attribué à Hubert Van Eyck, mais d'une époque plus récente : un Empereur et un Évêque debout l'un à côté de l'autre; tableau appartenant au comte de Lamberg Springstein, dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

145. École des frères Van Eyck : un prêtre qui dit la messe entouré de plusieurs assistants, dont chacun est un portrait : le donateur se trouve dans le nombre. Ce morceau orne la collection du comte Dudley.

146. Par Jean Van Eyck : Thomas Becket reçoit l'investiture de l'archevêché de Canterbury. A Chatsworth, villa du duc de Devonshire.

PORTRAITS.

Voyez le numéro précédent.

147. Portrait du cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, et neveu de Philippe-le-Bon.

Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg : ce morceau a d'abord appartenu aux frères Boisserée.

148. *Philipes* de France, duc de Bourgogne, comte de Flandre, peint par Jean Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

149. Jean, duc de Bourgogne, surnommé *Sans-Peur*, peint par J. Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

150. Joannes, dictus Intrepidus, dux Burgundiæ, comes Flandriœ.

151. Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, dans la collection de M. Abegg, à Manheim.

152. Buste de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, avec le collier de la Toison-d'Or. Dans la galerie ducale, à Gotha. Gravé par De l'Armessin et par J. Louys.

153. École des Van Eyck : tête de Philippe-le-Bon, à Berlin.

154 Portrait d'Isabelle, infante de Portugal. Tableau perdu.

155. Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-Bon. Chez M. Abegg, à Manheim.

156. École des frères Van Eyck : Charles-le-Téméraire, à Berlin.

157. *Charles dit le Belliqueux, duc de Bourgogne etc., fils uniq legitime de Philipe-le-Bon, duc de Bourgogne et d'Isabelle de Portugal,* peint par J. Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

158. École des frères Van Eyck : portrait d'une

jeune femme, probablement Marie de Bourgogne; à Berlin.

159. Portraits des deux Van Eyck, par Jean Van Eyck; autrefois dans la galerie d'Orléans.

160. Portrait de Jean Van Eyck; autrefois dans l'église St. Donat à Bruges. Il doit avoir été vendu à un étranger; on n'a aucun indice du lieu où il se trouve.

161. Portrait de Jean Van Eyck; autrefois dans l'église St. Martin, à Ypres. On ne sait ce qu'il est devenu. M. Bogaert Dumortier, à Bruges, en possède une vieille copie.

162. Par Jean Van Eyck : portrait de sa femme âgée de trente-trois ans; à Bruges.

163. Portrait de Jacqueline de Bavière, comtesse de Hollande, par Jean Van Eyck. Dans le musée royal de Copenhague.

164. Par Jean Van Eyck : portrait de Jean de Leeuw, tenant un anneau d'or. A Vienne.

165. Par Jean Van Eyck : « In ejusdem tabulæ exteriori parte pictus est Baptista *Lomellinus*, cujus fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse judices, et mulier, quam amabat præstanti formâ, et ipsa, qualis erat, ad unguem expressa, inter quos solis radius veluti per rimam illabatur, quem verum solem putes. » *Bartholomæus Facius*. Cette peinture a disparu du Castel Nuovo, à Naples.

L'abbé de Maelbeke, voyez le n° 57.

166. Extérieur du douzième panneau de l'autel

de Gand : portrait du donateur, Josse Vydt, qui fait ses prières à genoux. Une niche compose le fond. Ce morceau exécuté par Jean Van Eyck se trouve maintenant dans la galerie de Berlin

167. Portrait de Josse Vydt; à Vienne

168. Dessin du portrait précédent : il est exécuté à la mine de plomb, sur papier, très simple, mais plein d'expression et de vérité. Les ombres sont formées par des hachures diagonales. On voit aussi sur cette feuille des lignes nombreuses d'une écriture presque illisible, mais qu'il serait intéressant de déchiffrer. Dans le cabinet royal de gravures à Dresde.

169. Extérieur du dixième panneau de l'autel de Gand : portrait d'Élisabeth Vydt, née Borluut : elle est à genoux et prie. On croyait y voir autrefois Marguerite Van Eyck ou la femme de l'un de ses frères. Morceau exécuté par Jean; il est à Berlin.

PORTRAITS DE PERSONNES INCONNUES.

170. Portraits d'un homme et d'une femme qui se tendent la main et sont unis par la Fidélité. Marie d'Autriche, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, ayant trouvé ce tableau chez un barbier, lui donna en échange une place qui rapportait 100 florins. On a placé tout récemment dans la *National Gallery* de Londres un panneau

que l'on croit être celui dont nous nous occupons; retrouvé à Bruxelles par le major-général Hay, après la bataille de Waterloo; nous n'avons pas vu cet ouvrage, mais l'inscription qu'il porte nous fait révoquer en doute son authenticité. On y lit sous l'image d'un miroir ovale :

Johnines de Eyck. hic. 1438.

Ces mots n'ont aucun sens suivi et le grand peintre n'a jamais signé le prénom barbare de *Johnines*.

171. Johannes et Hubertus Van Eyck fecerunt. Petit portrait, appartenant à M. De Kronstern, lequel demeure à Nembt, près de Ploen, dans le Holstein.

172. Portrait d'homme, fragment d'une composition plus grande, par un des maîtres formés sous l'influence d'Hubert et Jean Van Eyck. Au château de William Beckford, près de Bath.

173. Ecole des Van Eyck : tête d'un homme âgé, fragment d'une composition plus grande. A Berlin.

174. Par Hubert Van Eyck : tête d'homme; à l'Académie des beaux arts de Vienne.

175. Portrait de femme. (Waagen pag. 159 et 203.)

TABLEAUX DE GENRE.

176. Bacchanale, dessin qui se trouvait jadis dans la collection de M. Hulst, à Amsterdam.

177. Une fiancée que trois femmes et quatre hommes conduisent à son époux, en se dirigeant vers la gauche : dessin exécuté en partie à la mine de plomb, en partie au crayon rouge et que l'auteur n'a point terminé dans le bas.

178. De Jean Van Eyck : le tableau que nous avons décrit page 32. Facius, Vasari et Karel Van Mander parlent de cette peinture.

PAYSAGES.

179. De Jean Van Eyck : le Monde sous la forme d'une sphère. « Ejus est mundi comprehensio orbiculari formâ, quam Philippo Belgarum principi pinxit, quo nullum consummatius opus nostra ætate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignoscas. » *Bartholomæus Facius.*

180. Erection d'un clocher (Waagen p. 204).

181. De Jean Van Eyck : un paysage avec des pêcheurs, qui prennent une loutre : peinture qui se trouvait dans la maison de Leonico Tomeo, d'après les notes du voyageur anonyme, édité par Morelli.

SUJET INCONNU.

182. Peinture authentique appartenant au Baron de Merning, à Cologne.

MINIATURES.

183. Ecole des Van Eyck : douze miniatures en grisaille, très-remarquables, avec certaines parties coloriées : au château de Beckford's Tower, près de Bath.

184. Miniatures d'un extrait manuscrit de la Bible (n° 6829), qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris, attribuées à Marguerite Van Eyck par Camus, dans ses *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale,* tome 4, page 117.

185. Miniatures de l'école des frères Van Eyck dans un psautier du *British Museum*, exécuté en 1431.

186. Miniatures de l'école des frères Van Eyck, peintes dans la seconde moitié du quinzième siècle, par un de leurs meilleurs élèves, et représentant des scènes de la Bible : chez M. Young Ottley.

187. Bréviaire du comte de Bedford, avec des miniatures de Marguerite, Hubert et Jean Van Eyck, dans la bibliothèque royale à Paris.

188. École des frères Van Eyck. Heures de Marie de Bourgogne. Chez sir John Tobin, à Oak-Hill.

189. Heures de la Vierge, avec des miniatures exécutées sous l'influence des Van Eyck, vers l'année 1450 au plus tard; chez le duc de Sussex, à Kensington.

190. Grisailles dans le roman de Charlemagne. Bibliothèque de Paris. Voyez *Camus*.

191. Miniatures dans le roman intitulé : Renaud de Montauban ; Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, n° 244. Voyez *Camus*.

192. École des Van Eyck : miniatures d'un manuscrit intitulé : les Chroniques d'Angleterre. Dans la Bibliothèque du *British Museum*.[1]

A ce catalogue j'ajouterai des notes prises par M. Van Brée, longtemps directeur de l'Académie d'Anvers, sur un splendide bréviaire manuscrit de la Bibliothèque St. Marc, à Venise. M. Van Brée se connaissait en peinture, sans le moindre doute, et je pense que les miniatures dont il parle ont bien le style flamand du quinzième siècle. Il attribue toutefois les unes à Jean Van Eyck, les autres à Gérard Van der Meire et à Hemling. Il semble donc les croire contemporains, grave erreur chronologique ; on ne peut supposer en effet que la transcription et l'*illustration* du manuscrit aient duré huit ou dix ans; or Jean Van Eyck mourut en 1445; les premiers ouvrages faits par Hemling sont de l'année 1450, et pour qu'ils eussent travaillé tous les deux à ce bréviaire, Hemling devrait l'avoir continué après la mort du grand inventeur. Mais les indications du peintre moderne ne suivent pas cet ordre ;

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei.*

et il regarde comme de Hemling la première miniature qu'il cite. Nous rapporterons cependant ses notes parcequ'elles signalent une œuvre brillante du pinceau néerlandais, exécutée pendant le quinzième siècle. On les a trouvées dans les papiers de l'artiste. Nous en devons la communication à l'obligeance de M. Félix Bogaerts, dont les talents et le patriotisme sont bien connus.

« La page 74 du bréviaire représente l'Adoration des Mages; cette miniature me parait de Jean Van Eyck.

Page 219. Jésus-Christ lavant les pieds de ses apôtres. C'est le moment où St. Pierre dit à son maître : « Seigneur, je ne mérite point que vous me laviez les pieds. » A quoi Jésus répond : « Si je ne vous lave, vous ne participerez point avec moi au royaume du ciel. » Je crois cette miniature de Jean Van Eyck : le ton et le caractère en sont pareils à ceux de la précédente.

Page 286. Ève offrant au premier homme le fruit défendu. La tête de notre mère commune paraît être un portrait de femme, et d'une femme qui avait une figure sans noblesse : la tête d'Adam est plus belle. Travail de Jean : il ressemble beaucoup aux tableaux d'Adam et Ève, que l'on voyait autrefois à Bruges.

Page 470. Sur le premier plan, St. André qui porte la croix de son supplice : dans le fond, il endure le martyre. Sans contredit de Jean Van Eyck.

Page 579. Le miracle de l'âne qui se met à genoux devant l'hostie. La figure de St. Antoine et les têtes des assistants me font croire que ce dessin est de Jean Van Eyck.

Page 594. St. Jean dans le désert, regarde avec trois apôtres le Christ qui se promène au bord du Jourdain. Par Jean Van Eyck. »

Les morceaux que M. Van Brée attribue à Hemling sont bien plus nombreux; nous en donnerons la liste quand il sera temps.

CHAPITRE VI.

Disciples des Van Eyck.

Pierre Christophsen. — Gérard et Jean Van Der Meire. — Hugo Van Der Goes; biographie, tableaux de sa main. — Rogier de Bruges; sa biographie, sa manière et ses ouvrages. — Antonello de Messine : caractère et description de ses peintures.

Nous avons parlé déjà de l'influence qu'exercèrent les Van Eyck; les deux jumeaux fondaient une cité nouvelle, dans un pays propice: bien des hommes, qui fussent restés engourdis sous l'ombrage soporifique des traditions et de la vie commune, électrisés soudain par leur appel, se hâtèrent d'accourir; une population d'artistes vivifia la solitude; ce fut une espèce de Rome septentrionale, qui gouverna longtemps le

domaine de la peinture. Elle n'avait malheureusement pas de bardes, ni d'historiens; si nous avons eu peine à retrouver quelques détails sur les Van Eyck, si une pâle lueur éclaire leur tombe glorieuse, de plus épaisses ténèbres voilent le reste de la nécropole. Le temps a presque détruit la mémoire de leurs disciples; quelques souvenirs épars lui ont seuls échappé; il nous faut les poursuivre dans l'ombre, comme on cherche dans une crypte en ruine les ossements de ses aïeux.

Celui de leurs imitateurs sur lequel on possède les documents les plus anciens est Pierre Christophsen. Vasari le nomme Pietro Christa et le range parmi les élèves des deux frères. La date de sa naissance, l'époque de sa mort, les joies et les catastrophes de sa vie sont également inconnues. Le critique Passavant a fait l'acquisition d'un tableau de sa main, qui se trouvait dans la galerie de M. Aders, à Londres; un coup de pinceau avait effacé la signature; on enleva la couleur et on aperçut l'inscription [1]. Ce travail représente la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux; elle est assise sous un dais porté par des colonnettes en cristal et dont les draperies sont brodées en fil d'or : deux prophètes sculptés ornent le haut du trône, Adam et Ève forment saillie plus bas. St.-Jérôme, un livre à la main, dans une grave et belle attitude, occupe la

[1] Nous l'avons reproduite plus haut, page 80.

gauche de Marie : de l'autre côté, St.-François, armé d'un crucifix à manche de cristal, regarde avec tendresse le noble enfant. Derrière lui la porte de la chambre est ouverte et l'on aperçoit un paysage. La hardiesse et la finesse de l'exécution, la vigueur du coloris trahissent une grande puissance. Le petit Jésus, que l'artiste a moins soigné, rappelle, tant pour la forme que pour l'expression de la tête, celui de Jean Van Eyck appartenant au musée de Bruges [1]. Ce tableau, qui porte le chiffre de l'année 1417, est le plus ancien ouvrage connu, peint selon la méthode nouvelle. Fait bizarre ! aucun morceau exécuté par le maître de 1410 à 1420 ne nous demeure, un seul travail de cette période brave les siècles : il doit son existence aux efforts d'un élève !

Le musée de Berlin renferme une seconde production du même artiste : on y voit le portrait d'une jeune personne de la famille Talbot. Il est signé : *Opus Petri Christophori*. Le style ressemble à celui de l'ouvrage précédent et à la manière du jeune Van Eyck.

M. Oppenheim, de Cologne, possède un troisième tableau, peint jadis pour la corporation des orfèvres d'Anvers. Il représente St.-Eloi, qui vend un anneau de mariage à des fiancés. Assis derrière son comptoir, où brillent des vases d'argent, des perles,

[1] Passavant, *Kunstblatt*, 1841, nº 4.

du corail et d'autres joyaux, il pèse la bague d'un air attentif. Conduite par son amant, la jeune fille lève la main pour saisir le précieux bijou, mais sa figure et sa pose expriment la modestie et le respect. Le recueillement des trois acteurs, surtout du mari futur, donne à la scène un caractère grave et religieux. La composition est des plus simples : les traits, les attitudes, les gestes ne manquent pas d'expression, quoiqu'on n'y trouve point le sentiment et l'énergie de Van Eyck. Le type de la femme s'éloigne de son goût; la couleur vive et brune n'a pas non plus son moelleux et sa transparence. Derrière St.-Eloi, on observe un miroir où viennent se réfléchir la rue et deux personnages qui passent [1]. Il porte l'inscription suivante : PETR°. XPR. ME. FECIT. A° 1449 [2].

Il y a seulement un petit nombre d'années, M. Frasinelli acheta en Espagne deux ailes d'un triptyque et les expédia de Ségovie à Francfort sur le Mein : elles provenaient d'un cloître de Burgos. L'un des vantaux renferme deux sujets : l'*Annonciation et la naissance du Christ;* l'autre, *le Jugement dernier*. Le Seigneur trône sur l'arc-en-ciel, escorté des saints et des apôtres : ses pieds ont pour appui un globe de cristal. La colonne, la croix, tous les instruments de la Passion se groupent près

[1] Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, von Hotho.

[2] Passavant, *Kunstblatt*, loc. cit.

de lui, en témoignage de ses douleurs. Les anges de l'Apocalypse font raisonner leurs trompettes; St-Michel, au centre du tableau, écrase d'un pied Satan et de l'autre la mort : au-dessous de lui, des diables monstrueux tourmentent les damnés. Sur le premier plan, les générations défuntes sortent de leurs tombeaux. On y remarque cette signature : PETRUS XPR. ME FECIT, ANNO DOMINI MCCCC. L. II. L'extérieur des volets nous montre St-Pierre et St-Paul en grisaille.

Un homme dont l'image ne se dessine guère mieux dans le sombre crépuscule de ces temps éloignés, c'est Gérard Van der Meire. Il fut disciple des Van Eyck et peignait à Gand; il y avait exécuté le portrait d'une nonne, qui mourut en 1447 et appartenait à la communauté des pauvres filles de Ste-Claire : ce tableau fut envoyé en Picardie [1]. Ces faits et cette date sont tout ce que l'on sait du vieil artiste. Il avait peint une Lucrèce fort belle qu'un amateur emporta en Hollande; elle fut acquise par un bourgeois d'Amsterdam et s'est depuis lors perdue [2] M. Louis de Bast soutient qu'il aida les frères Van Eyck, pendant qu'ils travaillaient à l'*Agneau mystique*, mais il n'appuie cette hypothèse

[1] Extrait d'un manuscrit de la fin du 15e siècle appartenant à M. Delbecq de Gand : *Messager des Sc. et des Arts*, année 1824, page 132. — Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 379.

[2] Karel Van Mander.

d'aucune preuve ni matérielle ni morale [1]. Quelques ouvrages de lui nous sont restés. En premier lieu, il faut décrire le tableau de St-Bavon. Il se trouve dans une chapelle de cette cathédrale et se divise en trois panneaux. Celui du milieu nous offre le Rédempteur et les larrons sur la croix : Jésus n'est point remarquable : le voleur cloué à gauche se tord d'une manière convulsive. Un assez grand nombre de personnages occupent le devant du terrain, mais ils sont épars, mal coordonnés et forment une scène dépourvue d'ensemble. La vierge défaillante et les deux saintes qui la secourent ont des têtes gracieuses. On admire l'expression de Jean, pleine de douleur et de piété. Un beau cheval blanc, que monte un soldat, est une copie de l'animal qui porte Hubert Van Eyck, sur les volets de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de droite représente le serpent d'airain : les couleurs en sont plus vives que celles des autres. Gérard Van der Meire a très-bien rendu l'agonie d'un homme, qui expire sur le premier plan : un autre individu, recommandant à un des personnages de tourner les yeux vers le signe salutaire, mérite encore des éloges. Une foule conduite par l'espérance débouche d'une vallée, comme sur les ailes de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de gauche nous fait voir Jésus remuant les eaux de la piscine. Dans le fond de ces trois

[1] M. Hotho trouve, comme nous, cette opinion injustifiable.

panneaux se déroulent de grands paysages peu harmonieux de couleurs : elles y tranchent l'une sur l'autre. Le dessin a toute la finesse de l'école, bien des têtes semblent des portraits; les nuances sont pâles, les chairs blafardes; on regrette l'énergique pinceau des Van Eyck. Les draperies trainantes et mal agencées ne valent pas non plus leurs costumes.

L'église St.-Sauveur, à Bruges, renferme une autre production de Van der Meire, qui a la plus grande analogie avec la précédente; elle est fort belle, quoique dans un état déplorable. Elle nous offre Jésus portant sa croix, Jésus entre les deux larrons, puis Jésus détaché de l'instrument fatal : aucune division ne sépare ces trois actes d'un même drame. Comme à St.-Bavon, le Christ est peu intéressant; le voleur de gauche est tout à fait pareil et les deux St.-Jean ont une extrême similitude. Le dessin se recommande par une égale fermeté, le coloris surprend par une égale pâleur. La Vierge est belle, plus belle qu'à Gand; le disciple bien-aimé charme aussi les yeux. Madeleine devant le Christ mort a droit au plus vifs éloges; la tête commune d'un individu, qui examine le Rédempteur sur la croix, brille d'une étonnante vérité : la manière flamande s'y montre déjà complète. Une vaste campagne s'étale derrière les figures. Nous avons appelé l'attention de la fabrique sur ce tableau qu'on laissait dépérir.

On attribue encore à Gérard Van der Meire un

crucifiement et un enterrement du Sauveur, qui font partie d'un autel suspendu au musée d'Anvers [1], et deux tableaux du musée de Berlin.

Hotho caractérise fort habilement le style de ce peintre et nous ne pouvons mieux faire que de traduire ses paroles. « Aucun disciple des Van Eyck ne s'est approprié comme lui l'élément que Hubert apporta des rives de la Meuse, c'est-à-dire, le goût des artistes de Cologne. Il s'efforce à la vérité d'y joindre les traits essentiels du genre créé par le vieux dessinateur et agrandi par son frère; mais à cet égard il n'obtient qu'un demi résultat. Il assemble dans un large espace un grand nombre de personnes diversement occupées, il multiplie les circonstances et les expressions. Mais il groupe mal et, au lieu de former un tout harmonieux, éparpille les figures, en sorte qu'elles ne remplissent pas d'une manière satisfaisante le champ de ses tableaux. Les corps très-alongés ne révèlent point le sentiment des proportions humaines. Il n'individualise pas complètement; les gestes trahissent bien une heureuse intention, mais elle n'est pas rendue avec succès. Il emploie pour les visages, surtout pour les visages féminins, un type assez uniforme; ses jeunes têtes rappellent les artistes de Cologne : elles sont douces,

[1] Passavant, *Lettre à M. Delepierre*, Messager des Sciences et des Arts, année 1842, page 213.

[2] Waagen, *Catalogue du Musée;* ils portent les numéros 18 et 23.

ont un peu la couleur du parchemin et tournent au gris dans les ombres. L'agencement des costumes diffère de mérite, selon les personnages : il indique le plus souvent la posture et la forme du corps, sans néanmoins attester une science suffisante. Les draperies, dans les petites figures, ont quelque chose de mollement élancé, dans les grandes, elles se brisent en plis durs et raides. Les fonds agrestes sont semés d'arbres, de buissons épars, de rochers très-nombreux, mais qui n'annoncent point une étude sévère de la nature et prennent sur les derniers plans des formes fantastiques.

« C'est relativement à la couleur que Gérard s'éloigne le plus de ses maîtres. Ses tons clairs et légers ressemblent au coloris des peintres rhénans; les nuances chaudes et brunes des Van Eyck disparaissent tout à fait chez lui. Il se sert volontiers pour les habillements du bleu et du rouge vifs, du jaune pâle, de l'ardoisé, du violet lumineux. Les rocs sont d'un brun jaunâtre, le gazon éclairé par le soleil prend aussi une teinte d'or. Van der Meire n'ose point tracer des ombres vigoureuses, et le temps lui-même, qui assombrit les tableaux, n'a pas corrigé la faiblesse de son clair-obscur. La vie intime et l'originalité manquent à ses conceptions, la force et l'harmonie à sa couleur. »

Gérard eut un frère nommé Jean, qui se forma aussi dans l'atelier des Van Eyck et fut un peintre habile. Un de ses ouvrages, exécuté pour Charles-

le-Téméraire, représentait l'*Inauguration de l'ordre de la Toison d'or*. Il était en faveur à la cour de ce prince et le suivit dans ses campagnes. Il doit être mort à Nevers, en 1471 [1].

D'autres élèves marchèrent plus librement et plus hardiment sur les traces des Van Eyck. Les épisodes tirés de l'évangile obtinrent leur préférence : ils peignirent la *Vierge et son fils*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Cène*, le *Crucifiement* et la *Sépulture*. Les histoires grandioses, mais sombres, du vieux Testament charmaient peu leur esprit tranquille et leur âme ingénue : ils ne les traitaient que par exception. Ils ne représentent jamais la sainte famille, comme les Italiens, ni St. Jean sous les traits de l'enfance.

Ils n'égalèrent point leurs maîtres, quant à la poésie de la conception, à la profondeur des caractères et à l'imitation exacte de la nature en général, aussi bien que des individualités. Ils cherchent à compenser leurs désavantages par une plus grande souplesse, par l'abondance et la variété; ils font preuve de soin et d'un talent d'exécution réel.

Dans cette classe d'élèves s'offrent à nous Hugo Van der Goes, que Vasari nomme Hugo d'Anversa. La date de sa naissance est inconnue. D'un esprit vif, d'une intelligence pénétrante, il devint un ar-

[1] Immerseel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, etc.

tiste habile et remarquable. On voyait autrefois de lui dans une maison de Gand, tout à fait environnée d'eau et située près du pont appelé le *Muyderbrugje*, un magnifique travail dont une circonstance de sa vie augmentait encore l'importance. Ce tableau peint sur le devant d'une cheminée présentait aux spectateurs la rencontre d'Abigaïl et de David. On sait que Nabal ayant refusé les vivres qu'on lui demandait de la part du chef hébreux, alors errant dans le désert, celui-ci marcha vers sa demeure sur le Carmel avec quatre cents hommes, pour y porter le fer et la flamme. Heureusement Abigaïl, la compagne de ce riche avare, eut le pressentiment du danger qu'ils allaient courir ; elle chargea des provisions sur une bête de somme et s'achemina du côté de David. Elle l'appaisa en se jetant à ses pieds, en l'implorant d'une manière éloquente et en lui offrant toute sa maison. Telle est la scène que Hugo Van der Goes avait traitée. Le prince furieux se tenait noblement sur son cheval ; l'épouse sensée l'arrêtait, le calmait par ses discours : elle était suivie de ses femmes et cette troupe charmante avait tant de grâce et de dignité que, selon Van Mander, les peintres auraient dû envoyer les modèles à leur école, pour apprendre les bonnes manières. L'invention, le dessin, la couleur, les expressions du tableau étaient admirables, et il ne faut pas s'en étonner, car un brûlant amour inspirait l'artiste. Un nommé Jacob Weytens était propriétaire de

l'habitation et possédait encore une fille très-belle dont Hugo était violemment épris. N'étant pas marié, il sollicitait sa main; il avait reproduit ses formes dans cet ouvrage et la passion avait doublé son talent.

Lucas de Heere, au seizième siècle, trouva ce morceau tellement parfait qu'il écrivit, pour le louer, un sonnet qui existe et où il suppose que les douces créatures interpellent le public. Elles approuvent la manière dont l'artiste les a peintes, se jugent très-vivantes, très-agréables; il ne leur manque que la parole, « défaut peu commun dans notre sexe, » disent-elles.

Van der Goes jouissait d'une haute considération à Gand. Il dirigea les fêtes qui eurent lieu dans cette ville, en 1467, pour l'installation de Charles-le-Teméraire sur le trône des comtes de Flandre [1]. L'année d'après, il travailla aux peintures de décor faites à Bruges pour *la solempnité de ses noepces* et pour un chapitre de la Toison d'Or. Il ouvra dix jours et demi, à raison de quatorze sous par jour; on lui paya donc 7 livres, 7 sous [2]. En 1473, il

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 128.

[2] Extrait d'un registre de l'ancienne chambre des comptes, intitulé : « Comptes de Fastré Hollet, touchant les ouvrages fais en l'ostel de monseigneur le duc de Bourgoingne en sa ville de Bruges, pour y tenir la feste de sa Thoison d'Or et la solempnité de ses noepces, aussi de plusieurs entremetz de paintures et aultres pour servir aux banquetz d'icelles en l'an MCCCCLXVIII. » Cette pièce a été découverte par M. Schayes et donnée par lui à M. de Reiffenberg, qui l'a insérée

fut un de ceux qui ornèrent la commune gantoise, à propos du jubilé. Il tenait encore la palette, trois années plus tard[1]. Peu à peu le dégoût du monde, la crainte des justices divines s'emparèrent de lui. Abandonnant les voies où court et gambade la multitude, il se fit ordonner prêtre; il devint chanoine régulier au monastère de *Roodendale*, autrement dit Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles. Il passa pieusement ses derniers jours sous les chênes de cette belle vallée; il y mourut, sans que l'on sache l'époque de sa mort, et y fut enseveli. Les Augustins, compagnons de sa retraite, gravèrent sur sa tombe cette inscription tumulaire :

Pictor HUGO VAN DER GOES humatus hic quiescit.
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.

Son principal chef-d'œuvre eut une singulière

dans son édition de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*. M. Schayes est du très-petit nombre des auteurs belges que l'on estime hors de la Belgique; sous la domination hollandaise, il avait un emploi digne de lui; le gouvernement actuel l'a enchaîné dans une place inférieure, qui ne lui permet pas de continuer ses travaux. Tout le monde a gagné à la révolution, excepté lui. Les Belges cependant s'irritent des plaisanteries de la France et de l'Allemagne : le meilleur moyen d'y répondre ne serait-il pas de soutenir les hommes qui leur font honneur ?

[1] Selon Karel van Mander, il déployait alors sa plus grande puissance : *omtrent den jare* 1480 *'t meest bloeide*. Mais c'est là une des erreurs si nombreuses du vieil historien de la peinture flamande. Hugo à cette époque avait au moins soixante ans, puisqu'il avait eu pour maître Jean Van Eyck, mort en 1445, et il ne pouvait être dans sa plus grande force.

destinée : il formait l'ornement d'un autel, dans l'église St. Jacques, à Bruges. On y voyait le Rédempteur crucifié entre les deux larrons, la Vierge et beaucoup d'autres figures, si admirablement, si soigneusement peintes, qu'elles charmaient et le peuple et les connaisseurs. Le tableau échappa au délire des Iconoclastes, mais l'édifice où il brillait fut changé en temple calviniste et les doctrines nouvelles y étourdirent les sectaires. Un peintre, dont Karel tait le nom par pudeur, conseilla de noircir le panneau et d'y tracer en lettres d'or les commandements de Dieu. Cette proposition barbare ayant été acceptée, il se chargea lui-même de l'exécution. Les fanatiques cependant furent contraints de déguerpir. On s'occupa aussitôt d'annuler leur ouvrage; la peinture première était heureusement si solide, si ferme, si unie, que l'on enleva les lettres d'or et le fond noir encore gras, sans que le tableau eût souffert le moindre préjudice.

On voyait au seizième siècle dans l'église St. Jacques, à Gand. un morceau très-remarquable de Van Der Goes. Il brillait contre un pilier, où il servait de funèbre mémorial à un citoyen portant le nom de Wouter Gaultier. Le panneau du milieu représentait la Vierge assise avec l'enfant divin, haute d'un pied et demi tout au plus. Devant elle croissaient des fleurs, luisaient des diamants. L'extrême délicatesse de cette œuvre, la modestie ravissante peinte sur la figure de la douce Israëlite

enchantaient les curieux, et plus d'une fois Van Mander, comme il nous le dit lui-même, la contempla durant de longues heures. Il admirait aussi un autel du cloître des frères de Notre-Dame, à Gand, où l'artiste, jeune encore, avait habilement représenté la légende ou l'histoire de Ste. Catherine.

Plusieurs tableaux de sa main existent encore. Dans le nombre est celui que Vasari mentionne et qui occupe la même place depuis quatre cents ans. On le voit au fond de l'église Sancta Maria Nuova, à Florence, église construite par Falco Portinari, agent d'affaires des Médicis à Bruges. N'ayant point visité Florence, nous ne pouvons que reproduire la description de M. Passavant. Ce triptyque ornait jadis le maître autel; le panneau du milieu décore aujourd'hui la muraille à gauche, les deux volets sont placés à droite. Le premier retrace la naissance du Christ : Marie agenouillée, de grandeur naturelle ou peu s'en faut, adore son fils couché devant elle : St. Joseph se tient à gauche, près d'une colonne; en face de lui, trois bergers en prière, qui portent le costume flamand. Des anges planent dans le haut de l'édifice; l'ombre de la voûte les entoure, mais la clarté que répand le Sauveur illumine l'un d'eux, ce qui est peut-être le premier exemple de cet effet et de cette combinaison, si souvent répétés depuis. D'autres créatures célestes s'agenouillent près du Rédempteur et chantent le *Sanctus* pour le glorifier. On aperçoit le bœuf et

l'âne indispensables : au loin se dessinent quelques maisons flamandes et un côteau, où des pasteurs gardant leur bétail sont avertis par un ange. Cette œuvre charmante est peinte de la manière la plus soigneuse; les mains ont surtout une grande délicatesse. Les accessoires trahissent le même goût que ceux des Van Eyck; des fleurs très-naturelles s'épanouissent dans un vase sur le devant du tableau. Les têtes expriment une piété sincère; l'enfant Jésus est un peu roide, mais bien dessiné, bien posé. Les deux volets ont souffert : l'un nous montre St. Mathieu et St. Antoine : le premier, qui tient une lance, a une tête magnifique, l'autre séduit par une extrême vérité. Falco Portinari et ses deux fils sont agenouillés devant eux : dans le lointain se déroule un paysage que terminent des rochers. Sur le volet de droite brillent Ste. Marguerite, écrasant le dragon, et Ste. Marie Madeleine, vêtue d'un manteau de damas blanc, broché en or; la femme et les filles de Portinari s'agenouillent devant elles. De nombreuses figures peuplent et animent la campagne qui les environne [1].

La Pinacothèque de Munich renferme un St. Jean Baptiste de Hugo Van Der Goes : il est assis près d'une source, un filet d'eau y tombe dans un bassin pierreux et tranquille. A sa gauche s'élèvent des

[1] *Kunstblatt*, année 1841, n° 3 et suivants. — *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, pag. 311 et 312.

rochers couverts de buissons; une forêt peu épaisse borne la vue et communique au tableau la majesté de la solitude : un cerf qui broute derrière les hautes colonnades du bois augmente cette poétique impression. Devant l'anachorète fleurissent de douces plantes; pour lui, drapé dans un grand manteau qui traine sur la terre et dont les plis se développent harmonieusement, il parait livré à une profonde méditation. Sa tête légèrement inclinée, d'où rayonne la lumière, sa chevelure, sa barbe aux mâles anneaux, ses paupières qui s'abaissent, son front calme et grave annoncent la pensée. Un de ses genoux sert d'appui à sa main gauche, qui tombe indolemment; il soulève l'autre main et son doigt montre les herbes de la prairie, comme s'il leur parlait et les interrogeait. Il n'est guère possible de mieux rendre l'extase, la préoccupation d'un ermite cherchant la vérité, la demandant à la nature et supposant une âme, un idiome aux silencieux objets qui l'entourent. Le petit agneau lui-même semble réfléchir. Le spectateur se plonge aussi dans le recueillement : il se souvient des jours qu'il a passés loin du monde, au bord des lacs, sur les pentes des montagnes, seul avec l'esprit de Dieu et les génies de son cœur.

Ce panneau offre l'inscription suivante : H. V. D. Goes 1472. C'est avec les peintures de Hemling que l'exécution a le plus d'analogie. Le dessin ne présente pas la raideur que l'on observe dans quel-

ques travaux de Jean de Bruges. Le ton est moins vigoureux, la chevelure moins saillante, la couleur des nus moins finement dégradée, les ombres sont moins transparentes que chez Van Eyck et Hemling. Les chairs tirent sur le jaune, les extrémités ne révèlent pas non plus le même soin [1].

Nous mentionnerons les autres peintures de Van der Goes, dans la liste des tableaux faits par les disciples de Van Eyck, et nous donnerons alors les détails qui les concernent, détails peu nombreux, mais qu'il faut recueillir.

Le meilleur élève de Jean s'apelait Rogier; on le surnomma *de Bruges* [2] ou parce qu'il était né dans cette ville, ou parce qu'il y résidait habituellement. On ne sait ni quand il vint au monde, ni quand il abandonna ce triste séjour. Il dessinait avec finesse et peignait d'une manière agréable, tantôt se servant de couleurs à l'huile, tantôt de couleurs à la gomme et au blanc d'œuf. On employait alors cette dernière méthode pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail, qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes, les erreurs de dessin et les autres maladresses

1 *Messager des Sciences et des Arts*, année 1833, page 420. Une esquisse du tableau se trouve jointe à l'article.

2 Vasari, Karel Van Mander: Facius l'appelle *Rogerius Gallicus*.

choquaient plus vite, plus sûrement. Karel Van Mander eut occasion de voir des toiles semblables, peintes par Rogier de Bruges, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses [1]. En 1450, année de jubilé, le disciple de Van Eyck était à Rome : il contempla dans l'église St. Jean de Latran une œuvre fort belle, qui représentait l'histoire du patron de la basilique. Il demanda le nom de l'auteur ; quand on lui eut dit qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au-dessus de tous les maîtres italiens [2]. Ses propres tableaux avaient déjà passé les Alpes ; en 1449, Cyriaque d'Ancône avait vu de sa main, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix. Peut-être même l'avait-il exécuté sur les lieux, ce qui prouverait qu'il demeura dans la péninsule pendant plusieurs années. Un fait légitime cette supposition : toutes les peintures de Rogier que Facius énumère se trouvaient en Italie durant l'année 1456. On ne peut guère croire qu'elles y fussent parvenues si promptement. Il est bien plus vraisemblable qu'il les coloria pendant son séjour : deux de ces ouvraétaient sur toile [3] ; quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, on ne paraît point en avoir fait usage dans les Pays-Bas avant notre artiste, pour les tableaux de chevalet du moins, car il ne

[1] Karel emploie une forme dubitative : *Ik meen gezien te hebben.*

[2] Facius, *De viris illustribus*, page 45.

[3] *Ejusdem sunt nobiles in linteis picturæ*, etc. Facius.

s'agit plus ici des grandes décorations d'intérieur qui nous occupaient, il y a un moment. Le roi Jean II, en 1445, donna à la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, un triptyque où l'on voyait la naissance de Jésus, la descente de croix et l'apparition du Dieu martyr à sa mère, après sa résurrection, le tout exécuté, dit le scribe, par maître *Rogel, grand et célèbre artiste Flamand*[1] On ne peut douter que ce soit notre Rogier de Bruges, mais on aurait tort d'en induire, comme certaines personnes, qu'il a visité l'Espagne; car le texte ne fait mention que d'un travail portatif : « *Donavit pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens.*

Ce peintre a pour nous un double intérêt; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean Van Eyck, de l'autre, il forma le talent de Hemling. Vasari mentionne un *Ausse*[2], élève de Rogier de Bruges. Guichardin l'appelle *Hausse*[3] et Baldinucci *Ans di Bruges*[4]. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de Rogier, figurant le Sauveur mort, entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*[5]. On croit que l'ar-

[1] Fiorillo, tom. 2, page 314. — Waagen, page 191. — Rathegeber, pages 43 et 44.

[2] Introduzione, c. 21.

[3] Descrizione d'Paesi Bassi. Anversa, 1567, p. 98.

[4] T. IV, pages 17 et 59.

[5] Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche, par M. Leglay, p. 99 et suivantes.

tiste ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Hemling, comme on le nommait dans son pays. Fort habile lui-même, il servit à unir deux grands hommes : il transmit au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. Il mérite en conséquence toute notre attention.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse. Elle orne le musée d'Anvers et offre aux regards les sept sacrements[1]. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni même l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes sereines. L'orgue majestueux ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix menaçante d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles; les douces litanies des cloîtres doivent seules y monter vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraiches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Hemling paraît déjà vivifier ce monument.

[1] Passavant et Boisserée sont d'accord pour la lui attribuer.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortement accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiment plus vifs, plus élégiaques y répandent une sorte de poésie intime : les tendresses chrétiennes se font jour de nouveau, comme dans les productions rhénanes. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Ils observaient, jugeaient et imitaient. Leur but, les moyens d'y parvenir absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source cachée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois une grande similitude avec les plaines méridionales : un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naitre une douce mélancolie. Des larmes y

viennent au bord des paupières ; elles tombent sur les fleurs, ainsi que des gouttes d'orage ; l'oiseau solitaire les boit aux rayons de la lune, et l'ivresse qu'il puise dans ce philtre magique donne à sa voix de plus touchants accords.

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha se renouvelle. Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Marie Madeleine et Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal ; la première regarde le Christ avec douleur ; l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de St. Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils et devant eux un ange véritable en adoration : St. Pierre, St. Paul et St. Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel. Trois compartiments forment ce tableau : sur celui du milieu, le

plus étendu, est représentée l'eucharistie : à gauche se déploient le baptême, la confession et la confirmation ; à droite, l'ordre, le mariage et l'extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques des Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force.

Selon Hotho, Rogier de Bruges a encore exécuté la représentation de la Cène et le martyre de St. Erasme, qui décorent l'église St. Pierre, à Louvain, et le martyre de St Hippolyte, conservé dans l'église St. Sauveur à Bruges. Mais nous croyons qu'il se trompe et nous donnerons plus loin nos motifs. Il semble d'ailleurs n'avoir pas vu ces tableaux, ou les avoir examinés d'une manière peu attentive. Les descriptions qu'il en trace fourmillent d'erreurs.

Passavant a mis hors de doute l'authenticité d'un ouvrage, qui orne la galerie Staedel, à Francfort sur le Mein. Voici comment il en parle : « Ce tableau, à fond doré, représente la Sainte Vierge, avec l'enfant Jésus, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit St. Jean-Baptiste, patron de Florence; à droite, St. Pierre avec St. Côme et St. Damien, patrons des Médicis. Le socle présente au spectateur trois écus; celui du milieu contient les armoiries de Florence,

un lys rouge sur un fond blanc; on a gratté le blason qui enrichissait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y remarquait sans doute les emblèmes des Médicis. Cette composition appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'elle fut peinte par l'ordre de Pierre et de Jean de Médicis, personnages qui vécurent, le premier de 1418 à 1469, le second de 1429 a 1463 [1]. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi dont l'œil est d'abord charmé. St. Pierre se livre à une profonde méditation et pourtant nulle raideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lys tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplaçent et simulent les futaies ordinaires.

On attribue aussi à Rogier de Bruges un portrait de Philippe-le-Bon, qui orne le musée d'Anvers. Il est très-fini, plein de détails, mais sec de touche. Le duc porte le collier de la toison d'or. Ses cheveux taillés en rond autour de la tête couronnent sa laide figure d'une espèce de calotte : ses tempes sont complètement à nu, jusqu'au sommet des oreilles. Il a

[1] Le *Messager des sciences et des arts,* année 1838, renferme une gravure de ce tableau. St. Pierre n'est pas à droite, comme le dit M. Passavant, mais à gauche, avec St. Jean-Baptiste.

pour costume une robe noire, avec un collet relevé et des manches bouffantes par le haut. Le tout se détache sur un fond vert uniforme, d'une nuance peu agréable. Un encadrement de bois sculpté à jour, comme ceux des retables de campagne, environne cette peinture. Le style compliqué des ornements, où l'ogive ne règne presque plus, date de la fin du xv[e] siècle. Il pourrait faire douter, malgré l'opinion de Passavant [1], que le tableau soit de Rogier de Bruges : nous croyons aussi très-peu certain qu'il représente Philippe-le-Bon. Mais si l'élève principal de Jean Van Eyck en est l'auteur, il doit l'être également du tableau tout-à-fait analogue qu'on voit dans la même galerie. Un moine y ressort au milieu d'un fond vert : il est habillé de blanc et son capuchon tombe sur ses épaules. L'exécution a une finesse remarquable, mais on n'y trouve rien de moëlleux. La couleur serrée, intense, ne brille point d'un éclat aussi grand que chez les Van Eyck.

Les autres ouvrages, qui passent pour être dus au talent de Rogier, figureront plus loin, dans le catalogue de ses peintures.

Nous avons laissé Antonello de Messine à Venise, sollicitant les bonnes grâces des républicaines et les faveurs de la gloire, cette courtisane trop facile ou trop exigeante. Après avoir fini son travail dans l'église San Cassano, il peignit les portraits d'un

[1] Lettre à M. Delepierre, *Messager des Sciences et des Arts*, année 1842.

assez grand nombre de personnes. Il est probable qu'il visita la Sicile : au retour, il demeura plusieurs années à Milan, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages [1]. Enfin de doux souvenirs le rappelèrent à Venise. La Seigneurie le chargea de plusieurs tableaux pour le palais communal : ils devaient animer la chambre du conseil. Le vieux marquis de Mantoue chercha inutilement à lui substituer un peintre de Vérone, Francesco di Monsignore, qu'il avait pris à son service et dont l'habile pinceau lui exécuta mainte production. Le Messinois obtint la préférence, mais il ne put achever son labeur. Il avait tracé les cartons des divers sujets, lorsqu'il fut pris d'une pleurésie, dont il mourut à l'âge de 79 ans [2]. Les artistes, qui l'aimaient et le regrettaient, lui firent de splendides obsèques, pour lui témoigner leur reconnaissance de la méthode qu'il leur avait enseignée. Ils gravèrent sur sa tombe une épitaphe pleine des mêmes sentiments.

D. O. M.

Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ et Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quòd coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit, summo semper artificum studio celebratus.

[1] Maurolico, *Histoire de Sicile*, livre 5, pag. 186, 1re édit.

[2] L'argumentation de M. Thomas Puccini, dans son *Mémoire historico-critique sur Antonello de Messine*, prouve que le dernier n'est

Ce qui veut dire : Le peintre Antonello, principal ornement de Messine, sa patrie, et même de toute la Sicile, repose sous cette terre. Les artistes honoreront toujours pieusement sa mémoire, non-seulement à cause de ses tableaux, où l'on admire une beauté, une adresse peu ordinaires, mais encore parcequ'il assura le premier à la peinture italienne l'éclat et la durée, au moyen des couleurs à l'huile.

On était alors en 1493, date que l'on aurait dû inscrire sur son tombeau pour ménager le temps et la peine des historiens futurs [1]. De nombreux amis

pas mort à 49 ans, comme l'affirme Vasari. Mais cette erreur ne vient pas d'une substitution de chiffre; si M. Puccini avait eu entre les mains la première édition des biographies italiennes, publiée en 1550, il aurait vu que l'âge d'Antonello est exprimé en chiffres romains : XXXXIX.

[1] Plusieurs tableaux réfutent ou réfutaient victorieusement l'assertion de Vasari. Vincenzio Auria, dans son *Gagino Redivivo* (1698), assure qu'on voyait autrefois à Palerme, dans la maison de la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca, un *Ecce homo*, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit*, 1470. Selon le Journal des Lettrés, imprimé à Rome en 1755, le monastère de St. Grégoire, à Messine, renfermait un autre ouvrage, qui représentait la Vierge assise, tenant son fils contre son sein, et portait le nom du peintre, à côté de ce millesime : 1473. Il y avait au XVI[e] siècle chez un gentilhomme Vénitien le portrait d'un Michele Vianello, daté de l'an 1475 : deux autres, signés du nom de l'auteur sont restés à Venise jusqu'en ces derniers temps : l'un avec la date de 1478, ornait la maison Vitturi; Zanetti le mentionne page 21; le second, avec la date de 1474, décorait la maison Martinengo; Lanzi en parle dans son *Histoire de la Peinture Italienne*. Or, puisque Antonello vivait et travaillait durant l'année 1478, il ne peut avoir terminé sa carrière à l'age de 49 ans. Jean Van Eyck est mort en 1445:

déplorèrent la mort d'Antonello; mais le plus attristé fut le sculpteur Andrea Riccio, qui avait fait pour le palais ducal les statues d'Adam et Ève; il le louait sans cesse, comme il en avait l'habitude pendant sa vie [1].

La Belgique possède une œuvre authentique de sa main. Conservée pendant plusieurs générations dans la famille Maelcamp, à Gand, elle fut vendue, il y a une trentaine d'années, au professeur Van Rotterdam, après le décès de la douairière Maelcamp de Balsberge. M. Van Ertborn l'acquit de M. Van Rotterdam et elle brille maintenant parmi les tableaux les plus précieux du musée d'Anvers. Un billet fictif, peint sur le tronçon d'un pieu, renferme l'inscription suivante :

1445
antonellus
messaneus
me o° pinxt.

Antonello de Messine m'a peint à l'huile en 1445. On y voit le Christ entre les deux larrons. Il a

de cette époque à celle que nous venons de citer trente-trois s'écoulèrent; Antonello, par suite, n'aurait eu alors que seize ans et aurait entrepris à 14 ou 15 le voyage des Pays-Bas. C'est une donnée tout à fait improbable.

[1] Riccio, selon le témoignage de Scardeonio dans ses *Antiquitates Patavinenses*, vint au monde en 1440. Si Antonello était mort en 1465, on ne peut guère croire qu'à cette époque le premier fût déjà célèbre et depuis longtemps son ami.

cessé de vivre, comme l'indique le ton verdâtre de ses chairs et la maigreur de ses membres; car les peintres primitifs, et même ceux de la renaissance, ont fréquemment exagéré la sinistre action de la mort. Pour rendre plus touchantes, plus pathétiques les douleurs de Jésus, les souffrances des martyrs, pour appeler sur eux un plus vif intérêt, leur ame naïve cherchait l'hyperbole. Ils croyaient faire acte de piété, en augmentant les signes que laissent après elles les tortures. Un homme qui venait de périr semblait avoir longtemps séjourné dans le tombeau. Sa couleur livide, ses formes plates, décharnées, lui communiquaient l'apparence d'une momie. La chose allait parfois si loin qu'il ne reste sur les figures aucune trace de l'existence qui les animait jadis : on doute malgré soi que la flamme intérieure de l'esprit ait jamais éclairé ces yeux en putréfaction, objet d'horreur et de dégoût, ces lèvres bleuâtres, ce front violet et marbré de teintes repoussantes. Antonello a montré plus de modération: la face du Christ offre une grande noblesse, et le repos qu'on y observe exprime moins la suspension de la vie que le calme du sommeil. Il est attaché sur une croix régulière : les voleurs sont cloués sur des troncs et des branches d'arbres, ce qui leur imprime de bizarres postures. Celui de gauche a les bras passés derrière un rameau transversal : il a rendu le dernier soupir et sa tête tombe en arrière. Ses pieds, que l'on avait fixés à une même branche

avec une corde, ont brisé leurs liens dans les convulsions de la douleur et pendent librement au milieu des airs. Un coup d'épée ou de hache lui a entamé les tibias; la jambe gauche est placée de manière que l'on découvre le ciel entre les lèvres de la blessure. Le larron de droite n'a pas encore terminé son agonie et sa peau conserve des teintes vivantes. Il est suspendu par les deux poignets à la cime infléchie de l'arbre: on a cloué son pied droit sur un fragment de branche et son pied gauche plus bas, sur le tronc même. C'est le premier exemple de ces attitudes forcées, violentes, dramatiques, de ces affreux détails que l'on a multipliés aux XVIe et XVIIe siècles : la cruelle Espagne s'en fit un jeu, et le goût de Rubens pour ces choquantes images se développa sans doute pendant ses pérégrinations. Le tableau qui nous occupe prouve que les hommes du midi ont précédé les hommes du nord dans cette route sanglante. La vierge ne pouvait être omise; on la voit à gauche, affaissée sur ses talons et comme hébétée par le désespoir. A droite, St. Jean s'agenouille avec grâce : un seul de ses genoux touche la terre. Un manteau lui ceint les reins et tombe élégamment autour de sa jambe relevée. Il a des traits espiègles, fins et originaux : de longs cheveux d'un roux foncé couvrent ses épaules et lui descendent jusque dans les yeux. Il joint les mains avec une expression enfantine et pleine de charme. Sur le devant se tient perché un hibou; derrière les croix,

broutent et s'ébattent des lapins et des cerfs. On les distingue au milieu d'un paysage, dont le vert pâle encadre une mer bleue, comme la Méditerranée. Les arbres sont en petit nombre; un château se dresse dans la campagne et les formes vives des caps lointains annoncent que l'air a une grande pureté. Les souvenirs de l'Italie, les aspects de la nature méridionale s'unissent aux goûts qu'inspirent les terres du nord. Une chaude haleine du sud, un éclatant rayon de soleil ont traversé les brumes flamandes : ils ont engendré ce fruit savoureux, où brillent les froides perles des rosées septentrionales. Ce tableau, j'en suis convaincu, a été fait dans les Pays-Bas. On a soutenu le contraire, en alléguant qu'il est peint sur du châtaignier sauvage. Mais l'immense commerce de Bruges explique assez le transport de ce bois dans la ville. On le recherchait d'ailleurs en tous lieux, parceque les insectes ne l'attaquent jamais. On doit l'avoir employé pour beaucoup d'autres ouvrages de la même époque.

Le musée d'Anvers contient aussi un portrait dû à Antonello. C'est une figure osseuse, avec des pommettes saillantes, un menton très-fort, des yeux petits et un nez pincé. Il ne semble pas qu'une tête de ce genre puisse avoir le moindre agrément; elle plait toutefois, grâce à une expression bienveillante, calme et réfléchie. Le teint couleur de bistre nous reporte au sud de la presqu'île italienne. La coiffure est une espèce de calotte grecque, entièrement pa-

reillé au bonnet de Hemling, bonnet que l'on remarque dans tous les tableaux de ce temps. Des cheveux noirs, presque crépus, tombent jusque sur les sourcils et forment un volume considérable autour de la tête. Il porte une robe noire, dépassée par un petit col de chemise. Derrière lui s'étale un paysage que l'on dirait éclairé par les lueurs du soir et auquel des teintes bleues donnent un faux air de Breughel. On y aperçoit une pièce d'eau où naviguent des cygnes et que longe un individu monté sur un cheval blanc. Un palmier très-fidèlement peint orne le bord le plus rapproché du spectateur. L'homme *pourtraict* a dans la main une médaille romaine, offrant cette inscription : NERO. CLAUD. CESAR AUG. C. E. P. M. TR. P. IMPERATOR. Je ne suis pas éloigné de croire que la figure est celle du peintre lui-même. Le type annonce un caractère entreprenant et hardi, insinuant et voluptueux, quoique doux et honnête, qui correspond assez bien aux événements de son existence [1].

Voilà quels furent les disciples des Van Eyck, ceux qui apprirent des grands peintres eux-mêmes la science du coloris, de la perspective, et les autres procédés. Ils eurent libre accès dans la retraite où les frères déployaient mystérieusement leur génie, où ils évoquaient et fixaient sur leurs panneaux les images de la nature, les formes de la civilisation contemporaine. Ces deux maîtres ne leur révélèrent pas seu-

[1] Pour les autres tableaux, voyez le catalogue.

lement des moyens matériels, ils leur enseignèrent encore une méthode spirituelle, méthode complètement originale, issue des profondeurs de la vie néerlandaise, exprimant une époque et une nation, pleine d'ensemble, d'harmonie, de grâce et de beauté.

CHAPITRE VII.

École des Van Eyck.

Josse de Gand. — Rogier Van der Weyde, le père. — Le roi Réné d'Anjou. — Liévin De Witte. — Thierry Stuerbout. — Albert Van Ouwater. — Gérard de St. Jean. — Peintres employés par Charles-le-Téméraire.

Près des hommes, qui reçurent directement des Van Eyck le secret de la peinture à l'huile, se développèrent d'autres artistes, qui en obtinrent la connaissance de seconde main; le temps les a traités d'une manière plus impitoyable encore; leur souvenir ressemble aux statues mutilées d'un vieux parc, sans tête, sans bras ou sans jambes, frustes, couvertes de mousse, rongées par le lichen ainsi que par une

lèpre végétale. On ne peut reconnaître les dieux que simulaient ces blocs informes : l'âme se perd en de lointaines rêveries, et l'on écoute l'eau du ciel tombant du feuillage sur les décombres, pour achever de les anéantir.

Le premier peintre qui s'offre à nous dans ces conditions malheureuses, c'est Josse de Gand. Quelques personnes le regardent comme un élève immédiat de Hubert et de Jean Van Eyck [1], mais rien ne prouve d'une manière suffisante qu'il ait approché les deux grands hommes. Karel Van Mander le passe entièrement sous silence; Vasari le met au nombre de ceux qui prirent les tableaux de Jean pour modèles : il n'affirme pas que l'illustre inventeur lui donna des leçons [2]. On n'a sur lui aucune espèce de renseignements biographiques. Il traça dans la ville d'Urbin un tableau de la Communion et d'autres peintures [3]. La plus ancienne fresque de Gênes parait être de sa main; on y lit ces mots :

[1] Nous l'avions placé dans cette classe (voyez plus haut pag. 80) d'après l'opinion des meilleurs critiques.

[2] Un autre témoignage a été invoqué par M. Louis De Bast : c'est le manuscrit anonyme, qui appartenait en 1636 à M. Ch. Rym, seigneur de Bellem, et en dernier lieu à M. Delbecq de Gand. Josse y est désigné comme un élève de Hubert Van Eyck. Mais on sait quelle inexactitude régnait autrefois dans ces sortes d'ouvrages. On a peut-être employé ici le mot d'élève pour celui d'imitateur, comme le nom d'Hubert pour celui de Jean. Quel dégré de confiance méritent ces notes ? Voilà ce qu'il faudrait examiner.

[3] Vasari, chap. 21.

Justus de Alemania pinxit 1451. Comme on appelait alors les provinces de Belgique et de Hollande la *Basse Allemagne,* l'artiste que désigne cette phrase est, selon toute vraisemblance, Josse de Gand. Son travail embellit un mur du cloître supérieur, dans le monastère de Sancta Maria di Castello. Il représente l'Annonciation. Le coloris est tellement solide qu'après trois cents ans de durée, il avait encore, en 1768, la même fraîcheur que si on venait de terminer l'ouvrage [1]. La *Communion du Christ,*, dont nous parlions tout-à-l'heure, existe aussi à Urbin, dans l'église de Ste. Agathe. Elle n'a pas été faite, comme l'annonce Vasari, pour le duc, mais pour la confrérie du *Corpo di Christo,* en l'année 1474; on la paya 250 florins d'or. Les livres de la compagnie renferment les preuves de ces détails : on y voit que dès l'an 1465 des subsides furent accordés pour ce tableau, qui devait orner la chapelle des sociétaires [2]. Il a dix pieds de hauteur

[1] *Vite de' pittori scultori ed architetti Genovesi* di Raffaello Soprani; Genova 1768, 4me vol. pag. 369.—Lanzi, Histoire de la peinture en Italie. — Rathgeber. *op. cit.* pag. 47.

[2] C'est M. Passavant qui a fait cette découverte : nous donnons les articles copiés par lui d'après le livre de comptes marqué B.

« 1465 marzo 31. Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola.

» 1468. Tre partite pagate per l'elemosina promessa per la tavola a conto di Battisto (di maestro Agostino Santucci Medico).

» 1474 ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33 1/2 spesi in pezzi 4700 d'oro battuto per la tavola.

» A di d° Fiorini 300... a Attro Giusto da Guanto depintore per

et à peu près la même largeur : le Christ y est re-présenté se penchant sur la table et distribuant l'hostie à ses disciples agenouillés autour de lui : l'apôtre infidèle regarde pardessus son bras. St. Jean apporte le vin. Deux anges vêtus de robes blanches planent dans le haut de la salle, qui a l'air d'une église, et contemplent ce mystère. A droite se trouve le duc Frédérick d'Urbin, avec deux hommes de sa suite, l'un desquels est sans doute le peintre. Une autre personne, ayant la tête couverte d'un bandeau, s'approche d'eux : c'est le portrait du vénitien Catherino Zeno, qui fut chargé, en 1472, par la république, d'une mission près du Shah de Perse Ussum Cassan, et à son retour en 1474, fut envoyé comme ambassadeur à plusieurs cours européennes, afin de réunir contre Mahomet II une puissante armée. Il visita le belliqueux prince d'Urbin, et l'artiste, voulant plaire au duc, a immortalisé cette circonstance. La perfection du tableau place Josse de Gand parmi les élèves les plus forts des Van Eyck : la composition est belle, les groupes sont bien coordonnés, les lumières bien jetées. La richesse élégante des draperies, la noble expression des têtes, la fermeté du dessin charment les yeux. Mais le corps du Seigneur avance trop et semble dans une position peu naturelle. Le coloris à la fois vigoureux et clair a beaucoup de similitude

fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per dipingere la tavolla della Fraternità »

avec celui de Hugo van der Goes: les ombres des chairs sont seulement plus foncées. Les postures des nobles acteurs satisfont la vue, quoiqu'on puisse les trouver un peu roides. Ce panneau avait jadis un cadre, où étaient figurés quelques miracles du Saint Sacrement: on ignore ce qu'il est devenu.

Josse de Gand avait aussi orné pour la même confrérie une de ces bannières, au milieu desquelles brillent des toiles peintes [1], qui forment de vrais tableaux. On peut en voir de ce genre dans sa ville natale [2]. Somptueuse période, que le changement des goûts, des principes, des habitudes, éloigne encore plus vite de nous que la fuite des heures! On ne traitait point alors les œuvres de l'art comme des ornements superflus; on les glissait, on les plaçait, on les intronisait partout. Le sentiment du beau, l'amour de l'idéal perfectionnaient, enrichissaient les productions les plus variées de l'homme: la poésie revêtait de sa grâce les hautes flèches des cathédrales, les jubés splendides, les élégants tabernacles, les pignons des demeures bourgeoises, les tourelles des châteaux, les bahuts sculptés, les fauteuils, les prie-dieu, les plats couverts de ciselures, les moindres ustensiles de la vie commune, et flottait en

[1] Le livre de comptes déjà cité renferme cette autre note:
« 1475 Giugno 5... E più tela a Mtro Giusto depintore che diceva voler fare un insegna bella per la Fraternità. »

[2] Ces bannières faisaient partie de l'exposition en faveur des pauvres, qui a eu lieu à Gand cette année.

outre sur pennons des chevaliers, sur les bannières des églises !

Celle d'Urbin renferme d'autres tableaux, qui prouvent que l'on suivait alors généralement la manière flamande; la présence de notre artiste contribua sans doute à la faire adopter. Mais sa peinture seule est à l'huile ; en communiquant aux dessinateurs du lieu les formes septentrionales, il ne leur avait donc point communiqué ses ressources matérielles. Depuis qu'il a vu ce magnifique ouvrage, M. Passavant ne peut plus croire, dit-il, que l'*Invention de la Croix* [1], conservée dans le cabinet de feu M. d'Huyvetter à Gand, soit de la même main.

Trois tableaux, qui ornent le Musée du Louvre et remplissent un seul cadre, portent le nom de Josse; sur quelle autorité, d'après quels motifs et avec quelle justesse plus ou moins grande on les lui attribue, voilà ce que j'ignore. Celui du milieu représente l'Annonciation. Marie à genoux sur un priedieu, vêtue d'une robe de brocart et d'un manteau noir, est si troublée par le divin message, qu'elle entoure de son bras droit une colonne, pour se soutenir, et qu'elle étend l'autre vers l'ange, comme pour l'éloigner d'elle ou se garantir de son approche. L'envoyé du Seigneur plane dans les airs, les

[1] Elle est gravée dans le *Messager des Sciences et des Arts*, année 1825, page 155. Nous ne savons ce que le tableau est devenu.

pieds plus haut que la tête : un costume blanc révèle ses pudiques intentions. Les deux figures sont belles et sérieuses; mais le tout manque de charme aussi bien que d'éclat; l'aspect général des couleurs est sombre et austère. A droite, on découvre St. Benoît et un saint évêque. Ils ont l'un et l'autre un visage calme, plein de dignité, mais d'une pâleur funèbre. A gauche, on aperçoit encore deux martyrs, le saint diacre Étienne et St. Ange, moine carmélite. Ils sont blêmes, tranquilles, graves comme les précédents et peints d'une manière aussi peu coquette. On les dirait éclairés par les dernières lueurs du jour, après le coucher du soleil, au moment où les nuances deviennent mates, froides et tristes, où la nuit semble pénétrer dans les objets mêmes et non pas seulement les investir. Produits d'une âme sévère, mélancolique, ne prêtant aucune séduction ni à l'homme, ni au monde extérieur, et ne les regardant qu'à travers un brouillard néfaste. Le dessin a un souplesse plus grande que chez les Van Eyck; il annonce une époque moins primitive.

Josse paraît aussi avoir exécuté une décollation de St. Jean, pour l'église du même nom à Gand [1]. Voilà tout ce que nous avons pu découvrir de lui dans ces entrailles profondes de l'histoire, où l'on marche au milieu des ténèbres, parmi les traces d'éboulements et d'insurmontables difficultés.

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1824, page 133.

En fouillant ce sol ruineux, obscur, intraitable, M. Wauters, l'archiviste de Bruxelles, a déterré, il y a peu de temps, les restes d'un vieux peintre englouti sous les décombres des âges. Il s'appelait Rogier van der Weyde et fut sans doute le père du célèbre artiste que désigne le même nom. Dans une ordonnance de la commune bruxelloise, de l'an 1436, ordonnance qui a pour but de restreindre les dépenses de la cité, figure un *maître Rogier, paintre à gages de la ville*. On y statue qu'après sa mort la bourgeoisie n'aura plus d'artiste officiel [1]. Un acte postérieur de treize années nous révèle son nom de famille; il s'appelait Rogier van der Weyde et était qualifié de *portraiteur de la commune*. Il habitait alors près de la rue des Carrières [2]. Il avait cessé de vivre en 1477, puisque *Élisabeth Goffaerts, veuve de Rogier van der Weyde*, donna en cette année à Henri Goffaerts, chanoine de l'église St. Jacques sur Caudenberg, à Bruxelles, une somme de quatre florins, dits *overlantsche rhinssche guldenen*, qu'il devait prélever annuellement sur une rente due par la ville, sous la condition de réciter toutes les semaines pour le défunt une messe à l'autel de la

[1] « *Item*, dat men na meester Rogiers doet gheenen anderen scilder aennemen en sal. » *Het Roodt Statuet Boec*, cartulaire du 15e siècle, aux archives de la ville de Bruxelles.

[2] « Achter t' Cantersteen, tusschen den goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyde, portrateur der stadt van Brussel. 1449. » Histoire de la ville de Bruxelles, par MM. Henne et Wauters, tome 3, page 137.

Vierge, dans l'église de Caudenberg [1]. Des indications fournies par les registres de Ste. Gudule nous apprennent qu'on y célébrait l'anniversaire du peintre le 16 du mois de juin [2]. Lui et sa femme y avaient reçu la sépulture devant l'autel de Ste. Catherine, où ils dormaient sous une pierre bleue [3]. D'un autre côté, le vieil historien Opmeer dit dans un passage qu'après les Van Eyck s'illustra Rogier van der Weyde, de Bruxelles, et qu'un de ses tableaux plut si fort à la reine Marie de Hongrie qu'elle n'épargna ni l'argent ni les prières pour l'obtenir. Il décorait la chapelle de la Vierge des Douleurs, à Louvain, et fut expédié en Espagne [4]. Mais comme Van Mander rapporte le même fait relativement au peintre du seizième siècle, on ne doit pas penser que le chroniqueur désigne ici Rogier le père, ni prendre son expression à la lettre: *hos secutus*. Cyriaque d'Ancône parle de celui qui nous occupe, et son témoignage a d'autant plus de valeur qu'il était son contemporain. Il le traite comme un homme célèbre. *Rugerius in Brussella post præclarum illum*

[1] Cartulaire du couvent de Caudenberg, aux archives du royaume.

[2] Registre des anniversaires, datant de l'année 1506.

[3] « Magister Rogerus van der Wyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor sinte Catelynen outaer onder eenen blauwen steen. » Régistre des sépultures, datant aussi de l'année 1506.

[4] « Secutus hos Rogerus Weidanus Bruxellensis, cujus tabulam sibi usque placentem Maria Hungariæ Regina precibus ac pretio comparavit Lovanii ab ædituis sacelli Dolorum B. Mariæ Virginis et transmisit in Hispaniam. » *Opmerii Chronographus*, tome 1er, page 406

Brugensem, picturæ decus, Joannem (Van Eyck), *insignis nostri temporis pictor habetur* [1]. Vasari le mentionne parmi les peintres du quinzième siècle et l'on avait supposé jusqu'à présent que c'était une erreur, qu'il avait confondu le second Rogier van der Weyde avec Rogier de Bruges. On ne connaissait point alors le premier Van der Weyde, l'hypothèse semblait donc légitime: on ne pourrait plus l'admettre actuellement, la phrase de l'auteur italien justifie notre opinion. L'anonyme de Morelli [2] assure qu'il a vu, en 1531, à Venise, chez un M. Zuanni Ram, Espagnol de naissance, un portrait signé *Rugerio da Bruxelles,* pour plaire sans doute au maître du logis. C'était la figure de l'artiste peint par lui-même et portant la date de 1462. On a aussi cru que le nom ou la date avaient été mal copiés: on ne soutiendra plus cet avis: le tableau en question représentait sans le moindre doute Van der Weyde le père. Un autre ouvrage de la seconde moitié du quinzième siècle, offrant l'inscription: *Sumus Rugerii manus,* existe encore et se trouve au Musée de Berlin. Il pourrait être de Rogier van der Weyde le père ou de Rogier de Bruges, mais Passavant affirme que l'on y reconnaît la manière italienne [3]. En 1446, un *Rogier* peignit pour le cou-

[1] Cyriaque d'Ancône, dans Colacci, *Antichita Sicene*, tome 23, page 143; cité par Lanzi, tome 3, page 41.

[2] Page 78.

[3] *Messager des Sciences et des Arts,* année 1841, page 316.

vent des Carmes, à Bruxelles, un panneau où l'on voyait Marie et l'enfant Jésus, sur la tête duquel deux anges tenaient une couronne formée d'étoiles; un des vanteaux offrait quelques cénobites du monastère, l'autre, un chevalier qu'entourait sa famille. Cette belle pièce fut endommagée par les calvinistes, en 1581, et restaurée en 1593 [1]. Comme elle ornait la capitale du Brabant, on doit présumer que le peintre de la ville en était l'auteur : son homonyme parcourait peut-être déjà l'Italie. On ne saurait dire auquel des deux appartenait l'image de Charles le Téméraire, possédée par Marguerite d'Autriche et suspendue dans son cabinet [2]. L'église de Ste Gudule renfermait probablement de ses ouvrages : il est fâcheux qu'elle les ait tous perdus et qu'il ne reste nulle trace de son tombeau [3].

Le roi Réné d'Anjou, qui vint au monde en 1408 et mourut en 1480, figure parmi les artistes que l'exemple des Van Eyck inspira. Ces grands hom-

[1] Sanderus *Chorographia Sacra Brabantiæ*, tom 3, pag. 293.

[2] Leglay, *Maximilien Ier* et *Marguerite d'Autriche*, page 101.

[3] Presque tous les renseignements sur Van der Weyde, le père, nous ont été fournis par M. Wauters, le patient et ingénieux auteur de l'*Histoire de Bruxelles*, et étaient inédits. Mais l'usage que nous en avons fait ne concorde point avec son opinion. Il ne croit point qu'il y ait eu deux Rogier Van der Weyde : le seul qu'il reconnaisse lui parait être le même individu que Rogier de Bruges. S'il n'adopte point notre avis, nous l'engageons à publier le mémoire qu'il a bien voulu nous remettre et où il argumente d'une manière fort habile.

mes semblaient destinés à répandre en tous lieux la lumière pénétrante de leur génie; elle éclaira, elle enveloppa un monarque; elle l'attira vers la Bethléem de l'art régénéré; la peinture septentrionale eut aussi son roi mage. Ce prince d'ailleurs paraissait plutôt né pour tenir le pinceau ou la guitare, que pour brandir le glaive et porter le sceptre. Il avait cette disposition morale qui fait trouver les images, le spectacle de la vie plus intéressants que la vie elle-même. Tout homme entrainé par ce penchant tombe peu à peu dans la contemplation; il regarde, observe et médite; bientôt il cherche à revêtir ses pensées d'une forme durable. Il évite l'action, qui le trouble et l'inquiète : sa sensibilité exubérante le gêne dans le monde réel. Son vœu principal est de rester immobile et attentif, au milieu de l'univers agité. Il montre en conséquence dans les affaires une maladresse naïve, une gaucherie poétique : à voir ses distractions innocentes, la foule le juge puéril, parce qu'il est calme et doux; les aventures de Réné, ses malheurs, ses travaux en sont une preuve irrécusable. Le cardinal de Bar, prince qui possédait et gouvernait le duché de ce nom, l'avait désigné pour recueillir son fief, attendu qu'il était son petit neveu. Il l'avait aussi marié, en 1418, à Isabelle, fille aînée de Charles, duc de Lorraine. Quelques années après, celui-ci, n'ayant point d'enfant mâle, légua par testament son vaste domaine à son gendre et à sa fille. Les deux

seigneurs moururent l'un et l'autre en 1430, et Réné voulut aussitôt prendre possession de la Lorraine; « mais Antoine, comte de Vaudemont, fils de Frédéric de Lorraine, frère du feu duc, prétendit que le fief était masculin et ne pouvait passer à Réné par le droit des femmes [1]. » Une lutte s'ensuivit, dans laquelle Philippe-le-Bon et Louis XI s'intéressèrent. Les deux prétendants levèrent chacun une armée : la rencontre eut lieu dans le pays de Bar, près de Bulgneville. Réné avait des troupes deux fois plus nombreuses que celles de son antagoniste; mais le dernier comptait parmi les siennes des anglais et des picards, fort habiles dans la stratégie. Le sire de Vaudemont disposa ses archers, ses hommes d'armes selon la manière britannique. Le duc d'Anjou fut complètement battu et demeura prisonnier. Les vainqueurs l'emmenèrent à Dijon en triomphe. Dans la crainte qu'il ne parvint à s'échapper, on le garda sévèrement. Mais son amour de la littérature et des arts lui rendit sa captivité plus légère. Il se récréa en peignant des scènes diverses, qui lui firent oublier sa chute imprévue. Au bout de six mois, il reçut la visite de Philippe-le-Bon : or, il avait exécuté sur verre les portraits de Jean sans peur et de Philippe lui-même. Il les offrit à son puissant geôlier, qui donna ordre de les placer dans les vitraux de la chapelle des Char-

[1] De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne.*

treux. Il peignit de la même manière en 1431, pour les fenêtres de la chapelle ducale sa propre figure avec les armes de Bar. On prétend que cette image existe encore [1]. Il s'amusa aussi à tracer les armes des chevaliers de la Toison d'Or, qui avaient fait des prouesses contre lui à la journée de Bulgneville. Tant son âme était douce et exempte de fiel !

Sa femme qui le chérissait, toute la noblesse de Bar et de Lorraine, qui avait pour lui la plus grande affection, s'occupèrent sans relâche de sa délivrance. Le 6 du mois d'avril 1432, Philippe lui permit de quitter la Bourgogne, mais sans rien préjuger concernant la Lorraine. Il ne lui accordait guère qu'une simple vacance, afin de le distraire un peu, sous serment de venir se remettre le 1er mai de l'année suivante à la disposition du duc de Bourgogne; il donnait en otage ses deux fils et quatre de ses forteresses. Il devait de plus payer 200,000 écus d'or pour sa rançon, au maréchal de Toulongeon qui l'avait fait prisonnier. Comme le différend ne se termina point dans l'intervalle, le duc d'Anjou, fidèle à sa parole, se constitua de nouveau prisonnier, quand retentit l'heure suprême de sa transitoire indépendance. Sa viole et ses pinceaux lui furent encore nécessaires : il chanta des virelais, fit de la musique et peignit de plus belle. Pen-

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen malerei*, page 36.

dant qu'il s'occupait de la sorte, Jeanne, reine de Naples et de Sicile, le nomma son héritier. On l'amena du château de Bracon, près de Salins, où il narguait si habilement la tristesse et l'ennui, au palais de Dijon, pour qu'il y reçut les ambassadeurs italiens. Philippe ordonna de le traiter avec le plus grand respect. Il n'obtint cependant sa liberté définitive que durant l'année 1437 : elle lui coûta la seigneurie de Cassel en Flandre, et une somme de 400,000 écus d'or, cautionnés par les vingt principaux gentilshommes de Lorraine.

Il alla aussitôt poursuivre en Italie la guerre que sa femme Isabelle avait commencée. L'intelligente princesse avait d'abord malmené ses antagonistes, puis la victoire, qui planait sur ses drapeaux, avait passé à l'ennemi. Le roi troubadour jeta au loin sa guitare, endossa la cuirasse et tira l'épée des chevaliers. Des succès rapides, que devait bientôt suivre la défaite, couronnèrent ses premiers efforts et lui permirent de rester cinq ans dans la péninsule. Dès qu'il eut un peu de tranquillité, il se remit à peindre, à faire des vers, à jouer de la musique. Il imitait le style flamand, copiait la nature et cherchait la vérité, mais sans pratiquer la méthode des Van Eyck [1]. Il ne l'apprit, selon toute apparence, que plus tard. Mais la guerre vint le

[1] Thomas Puccini, *Mémoire historico-critique sur Antonello de Messine.*

troubler dans ses innocents travaux. Alphonse d'Arragon le pressait, le poussait devant lui, et le duc de Lorraine n'avait oublié qu'une chose, c'était de payer ses soldats. Ses troupes l'abandonnèrent, de sorte qu'il fut obligé de prendre la fuite. Il se sauva dans les états du pape, où eut lieu une plaisante cérémonie : le chef de l'église lui donna l'investiture solennelle du royaume qu'il venait de perdre [1].

En 1442, il était de retour dans son duché de Lorraine. Il y demeura quelques années; il eut même l'honneur de recevoir et de festoyer à Nancy le roi Charles VII, avec toute la cour. Mais plus tard le duc de Bourgogne ayant élevé des prétentions sur cette belle province, Louis XI s'en empara pour mettre obstacle à ses desseins. Il prit ensuite le duché de Bar, qui lui semblait aussi fort exposé. Le duc se retira dans l'Anjou : là il vivait doucement, s'occupait bien plus des arts que de la politique et soignait ses jardins. Mais, profitant de sa faiblesse, on l'entrainait à de périlleuses démarches, qui troublaient son repos : on l'excitait à entretenir des intelligences avec Charles le Téméraire. Il était du reste plein de bonté pour ses sujets, « ne les précipitait dans nulle guerre, ne les grevait point de

[1] *Histoire du roi René*, par le vicomte de Villeneuve Bargemont. — *Recherches sur les monnaies des ducs de Lorraine*, par De Saulcy.

trop lourds impôts, était charitable pour les pauvres, juste envers les grands et les petits, et surtout grand protecteur des dames et demoiselles [1]. » Mais Louis XI, qui convoitait l'Anjou, résolut d'exploiter ses imprudences. Il se mit en marche, escorté d'une troupe nombreuse et se présenta devant les portes d'Angers; on n'eut garde de les clore, il entra librement dans la ville et la déclara saisie, aussi bien que tout le domaine. Réné ne se trouvait pas loin de là: il était à son château de Baujé, peignant une perdrix. On lui annonça d'abord simplement l'arrivée du monarque et il ordonna de seller son cheval, pour aller le recevoir et lui offrir ses hommages. Personne n'osait lui dire de quel nouveau malheur il était assailli : comme il allait partir néanmoins, un des gentilshommes qu'il aimait le mieux lui exposa l'affaire, et le prince, un moment troublé, garda le silence; ayant ensuite repris courage, il dit avec calme : « Je n'offensai jamais le roi de France, et il ne me devait point faire un tel tour; mais que la volonté de Dieu soit faite ! Il m'a tout donné et peut tout m'ôter à son plaisir. Le roi n'aura point guerre avec moi pour mon duché d'Anjou; mon âge de soixante cinq ans ne convient plus aux armes, et je n'en pourrais plus porter le travail. Dieu, qui est vrai juge, jugera entre lui et moi. Dès longtemps j'ai fait le propos de vivre le reste de ma vie

[1] *Histoire des ducs de Bourgogne*, par M. de Barante.

en paix et repos d'esprit, et je le ferai s'il est possible. » Puis le bon duc se remit stoïquement à achever la belle perdrix qu'il avait commencée.

Il lui fallut en conséquence abandonner l'Anjou, qu'il préférait à ses autres possessions, et aller s'établir sous le ciel de la Provence. Il y passa gaiement le reste de ses jours. On célèbre encore une fête qu'il a instituée dans la ville d'Aix; deux immenses processions y défilent au milieu des rues, l'une pendant le jour, l'autre après la chute de la nuit; la première se compose de tous les personnages de l'ancien et du nouveau testament : ils cheminent au soleil, attendu qu'ils représentent la vraie religion; les dieux, les héros de la mythologie forment la seconde : ils circulent au milieu des ténèbres, puisqu'ils figurent l'empire du mensonge [1]. On voyait encore en 1806, à Avignon, dans l'église des Célestins, un tableau à l'huile où se trouvait représenté un squelette de grandeur naturelle : il était fort bien dessiné; près de lui on apercevait un cercueil ouvert; une toile d'araignée y était peinte si habilement qu'elle faisait illusion. Au bas du panneau, une pièce de vers, écrite en lettres gothiques, attestait que l'horrible charpente osseuse avait jadis soutenu les formes délicates, les suaves et attrayants contours d'une femme cé-

[1] *Voyage littéraire de Provence*, Paris, 1780. — *Dictionnaire universel de la France*, par Robert de Hesseln, tome Ier. — *Description historique du midi de la France*, par A. Dulaure, tome Ier.

lèbre par sa beauté. Elle semblait s'adresser au public et lui dire :

> Une fois fus sur toute femme belle,
> Mais par la mort suis devenue telle :
> Ma chair estoit très belle, fraiche, tendre,
> Or est-elle toute tournée en cendre ;
> Mon corps estoit très plaisant et très gent ;
> Je me souloye souvent vestir de soye
> Or en droit faut que toute nue soye etc.

Je passe le reste du morceau, qui ne flatte ni l'oreille ni l'esprit. Les vers et la peinture ont toujours été attribués au roi Réné. Cette personne jadis charmante lui avait, à ce que rapporte la tradition, inspiré un brûlant amour. Que d'heures il avait passées près d'elle, plein d'une poétique ivresse! Que de songes elle avait fait naître dans son âme! De quelle volupté sa grâce le remplissait! De quels transports n'avaient-ils point frémis dans la solitude et le silence! puis elle était morte, son beau corps était devenu un spectacle d'horreur; il avait compris le néant des choses humaines et pour éterniser ses regrets, sa douleur, pour communiquer à autrui cette funèbre leçon, il avait voulu peindre le squelette décharné de sa maîtresse [1].

Il expira lui-même tranquillement à Aix et fut surnommé *le bon* par ses vassaux. Son poème le plus étendu est le *Roman de très douce mercy au*

[1] Ouvrages cités précédemment.

cœur d'amour épris. Il avait épousé en secondes noces Jeanne de Laval : ce fut après ce mariage qu'il écrivit et orna de miniatures le livre d'heures, qui appartenait au duc de la Vallière, pendant le siècle dernier[1]. En 1455, il avait rédigé et enluminé un autre manuscrit, son *Traité entre l'âme dévote et le cœur, lequel s'appelle le mortifiement de vaine plaisance* : il l'avait dédié et offert à l'archevêque de Tours, comme l'indique le titre même. Cet in-quarto a jadis appartenu au baron de Hohendorf et se trouve actuellement dans la bibliothèque impériale de Vienne [2].

Karel Van Mander ne parle que fort brièvement d'un autre peintre nommé Lieven ou Liévin de Witte, qui demeurait à Gand et était un habile artiste, en fait d'architecture et de perspective surtout. Un de ses plus remarquables travaux représentait la femme adultère. Il avait aussi exécuté les dessins de plusieurs vitraux pour l'église St. Bavon. L'anonyme de Morelli mentionne un Liévin d'Anvers, qui traça des miniatures dans le fameux bréviaire de la bibliothèque St. Marc. M. Van Brée ne connais-

[1] *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le duc de la Vallière*, par G. De Bure; Paris, 1783. Le livre d'heures se trouve décrit dans le tome 1er, page 98.

[2] Le tableau dont nous parlions tout à l'heure est gravé dans les *Monuments de la France* (Paris, 1840), par Alexandre Lenoir, page 44; et dans le *Voyage du midi de la France*, par Millin, planche 44. Le *Kunstblatt* de 1827, que je n'ai pu me procurer, contient une notice sur Réné, page 71.

sant point ce détail et n'étant point guidé par des souvenirs, puisqu'on ne désignait alors nul ouvrage comme de cet artiste, ne lui attribue aucune des peintures. Mais l'anonyme en cite près de trente qu'il dit être ou de lui ou de Gérard de Gand. Nous donnerons plus loin sa liste, sans rien décider, n'ayant pas vu le célèbre manuscrit. Passavant, qui l'a examiné, tira de l'une des images une précieuse induction. Elle figure les trois monarques de l'Orient, conduits vers le berceau de Jésus par l'étoile errante. La composition, le style et le coloris lui semblèrent être absolument les mêmes que dans un tableau de M. Aders, à Londres, signé A. W. Il décrit ce tableau de la manière suivante [1]. « A gauche Marie est assise, portant une robe d'un bleu sombre et un manteau d'un bleu plus clair; elle tient sur ses genoux son gracieux enfant : celui-ci étend les mains vers le plus âgé des rois, qui se prosterne et l'adore. Le prince a un habillement de brocart violet, pardessus lequel se déroule un surtout de pourpre, garni d'une fourrure brune. Un bonnet de velours, également orné de fourrure, couvre sa tête. Il a placé son vase d'or sur le sol. Le deuxième roi s'agenouille derrière le premier, tenant dans sa main droite un coffre et dans sa gauche une coiffe chatoyante. Plus loin, le roi nègre s'incline, après avoir ôté son turban. Le monogramme est

[1] *Kunstreise durch England und Belgien*, page 93.

tracé sur une aumonière de velours. La suite des princes voyageurs se compose de cinq personnes, parmi lesquelles se trouvent deux noirs. Derrière Marie, on voit Joseph placé, dans l'ombre, sur un escalier en spirale. A gauche se dresse un vieux château ; le milieu et la droite du second plan sont occupés par une ville. Des nimbes d'or environnent le front de la mère et celui du divin enfant ; mais le métal n'est appliqué nulle autre part. Cette peinture soigneusement finie, quoiqu'un peu molle, ressemble tout-à-fait à une production qui se trouve dans la galerie de Munich [1] : elle a pour sujet le même événement et offre les mêmes caractères. » Le dernier tableau a été gravé sur cuivre par Charles Hess : on le jugeait alors de Van Eyck. Le musée de Berlin en possède une vieille copie fort belle [2], L'exacte similitude de ces ouvrages donne lieu de croire qu'ils sont tous de Liévin de Witte ou Liévin d'Anvers. Il faut espérer que l'on découvrira par la suite de nouveaux renseignements, qui appèleront à la lumière cette victime enfouie dans les limbes de l'histoire.

Le premier endroit de la Hollande où pénètra la méthode brugeoise, où vint planer le génie inspirateur des Van Eyck, ce fut Harlem, ville autrefois commerçante et bruyante, aujourd'hui morte et

[1] N° 36.
[2] N° 37.

silencieuse, qui voit l'eau verdir chaque été au milieu de ses canaux solitaires. Les environs sont très sablonneux : elle se distingue par là du reste de la province; ses alentours doivent même à cette circonstance un air de gaieté, de fermeté méridionales, que l'on ne trouve point ailleurs sur les plaines marécageuses de la Néerlande. On y observe donc moins de prairies; les bois y prospèrent, nombreux et touffus, semés de vastes cultures, de fermes pastorales, de charmantes retraites; leur feuillage plus sec a des mélodies plus sonores que la molle verdure des autres cantons. La terre y boit promptement l'eau du ciel; la tulipe, la rose et presque toutes les fleurs s'y plaisent. Les dunes qui bornent la mer ont une grande largeur. Du milieu des taillis, on aperçoit entre les rameaux leurs blanchâtres sommets, dont la nudité mélancolique porte à la rêverie. Egarez-vous parmi les hauteurs, une poésie sauvage exalte votre âme. Assis au fond des vallées, sur une touffe de romarin, on se croit pour jamais séparé de l'univers. Un buisson-ardent frissonne devant vous et murmure comme un lai plaintif, sous la bise qui tourmente ces grèves orageuses. On ne découvre au loin que des pentes arides et, dans les profondeurs du ciel, les nues vagabondes chassées par la tempête. Escaladez les tertres mobiles, puis regardez vers le couchant : au-delà des cimes onduleuses que voyez vous, sinon l'immensité des flots, les plaines sans bornes de la mer stérile, comme l'appelle le chantre

d'Ulysse. Un rayon de soleil y tombe à travers les nuages : il y dessine comme une île de lumière et plonge au sein de l'abyme. A l'entour se déroulent des vagues funèbres, que l'œil attristé suit jusque dans la brume de l'horizon. Voilà le pays ou sont nés, ou devaient naître les Ruisdaël, les Berchem, les Wouwerman, les Hobbema et les Wynants!

Le plus ancien aïeul de ces grands hommes fut Thierry ou Dick de Harlem. L'époque de sa naissance est inconnue et l'on ne sait pas davantage sous quel maître il étudia. Il demeurait à Harlem rue de la Croix [1], près de l'hospice des orphelins, dans une vieille maison à façade gothique, où ressortaient des figures sculptées. Mais tout prouve qu'il habita aussi Louvain. Leyde possédait, au XVI[e] siècle, un triptyque de lui, au milieu duquel était peinte la tête du Sauveur et dont les battants offraient celles des apôtres Pierre et Paul; au-dessous se trouvait une inscription latine, en lettres d'or, qui signifiait : *l'an du Seigneur quatorze cent soixante deux, Thierry, né à Harlem, m'a fait à Louvain. Puisse-t-il obtenir le repos éternel.* Ce travail appartenait au nommé Jean Gerritz Buitenweg [2]. Karel Van Mander n'en cite pas d'autre;

[1] In de Kruistraat. *Van Mander.*

[2] On a pensé que le mot *Buitenweg* était l'indication de la rue où demeurait Jean Gerritz. Il veut dire en effet *chemin extérieur;* mais il est en italiques dans le texte et fait conséquemment partie du nom propre.

mais il lui parait suffisant pour montrer combien le peintre était habile, quelle perfection, quelle harmonie et quelle douceur il avait acquises dans ces temps éloignés.

En 1826, on admirait encore à l'hôtel-de-ville du dernier endroit deux magnifiques tableaux, que l'on croyait de Hemling et dont nous allons indiquer le sujet. Il est pris dans une chronique du moyen âge, relative à un empereur d'Allemagne. Il en existe plusieurs versions; je traduis celle d'un légendaire hessois du XV[e] siècle [1] :

« Ce troisième Othon avait épousé en légitime mariage la fille du roi d'Arragon, qui s'éprit d'un amour illicite pour un comte de la cour impériale; mais celui-ci était chaste et pieux, il refusa de la suivre, d'être félon à son seigneur, de trahir son serment conjugal. L'impératrice le prit donc en haine, l'accusa, et dit au prince que le comte avait voulu la forcer, lui dérober son honneur. Le monarque la crut sur-le-champ et, dans sa colère, fit aussitôt trancher la tête au comte. Lorsqu'on allait l'exécuter, celui-ci dit à son épouse : — Je ne suis point coupable et te prie de montrer mon innocence après ma mort; ce que le tribunal exigera, fais-le sans balancer, confie-toi en Dieu, qui est un juge équitable. — Sa femme le lui promit et lui tint

[1] *Monumenta Hassiaca*, publiés par Schmincke, à Cassel, en 1747; tome 1[er], pages 77-80.

parole. Quelque temps après, un jour que l'Empereur siégeait au tribunal avec d'autres princes et seigneurs, cette veuve se présenta devant la cour et dit : — Sire, qu'a mérité celui-ci qui a tué injustement mon époux? — Il a mérité la mort, répliqua l'Empereur. — Sire, reprit alors la femme, c'est vous! Le comte, mon mari, a été décapité injustement par votre ordre, comme je le montrerai en subissant l'épreuve que l'on voudra. — Le comte, répondit l'Empereur, a été exécuté avec raison, il le méritait. — J'invoque la loi, s'écria la femme, et je demande qu'on me dise comment je dois prouver son innocence. — La loi ordonne, continua le prince, que tu portes un fer brûlant. — C'était alors l'usage. La dame pria Dieu, implora sa justice devant tout le peuple, et porta saine et sauve le fer rouge. Le monarque s'effraya ainsi que tout le tribunal. Il dit à la femme : — Dieu te donne raison, je me livre à ta merci. — La dame répliqua : — Si tu veux vivre et mourir comme un véritable empereur, si tu veux rendre et subir la justice, tu dois périr à ton tour! — Et elle demanda au tribunal de lui faire couper la tête. Les seigneurs s'interposèrent et accordèrent au prince un délai de dix jours, pour que la dame tint conseil avec ses amis. Au bout de dix jours, ils reparurent dans le lieu de la justice : la dame ne changea rien à ses premières paroles. La cour ordonna un nouveau délai de huit jours, après lesquels la femme demeura impitoyable

et continua à vouloir la tête de l'Empereur. Les princes ordonnèrent un troisième délai de sept jours. Alors la dame dit : — Puisque vous voulez que l'Empereur reste vivant, faites mourir la catin : il peut ainsi se racheter. — Dans l'intervalle, le monarque s'était assuré que le comte avait été injustement puni, et que la princesse avait commis des impudicités avec d'autres. Alors le tribunal prononça un arrêt contre l'impératrice, qui fut brûlée et réduite en cendre. Voilà ce que rapporte Godfridus Panthéon. Prenez exemple de ceci : un seigneur ne doit pas juger trop promptement dans sa colère, mais chercher avec patience la vérité. »

Cette légende ne manque pas d'intérêt et la foi de la veuve aux promesses de la justice, qu'elle croit inflexible, même pour un empereur, a une élévation peu commune. Ni les assesseurs du prince, ni la foule ne s'en étonnent cependant; l'équité semble être l'atmosphère que respirent tous les personnages. On voudrait qu'une histoire semblable eut un fondement réel; mais une petite circonstance prouve qu'elle est apocryphe : Othon III ne se maria jamais et ne put conséquemment faire mourir son épouse.

Le récit qu'on vient de lire se trouve exposé sur deux tableaux : dans le premier on voit le patient conduit à la mort. Il a les mains attachées, les pieds nuds, et se tourne vers sa femme pour lui recommander

sa mémoire. Il occupe le second plan; derrière lui, s'offrent au spectateur une tour, une église, une ville au milieu d'un paysage. Il est exhorté par un moine à subir chrétiennement cette dure épreuve. Le sacrifice a lieu sur le premier plan : le bourreau, qui a tranché la tête du comte, la remet à sa veuve; celle-ci présente un morceau d'étoffe pour la recevoir. L'empereur et l'impératrice considèrent la scène dramatique du haut d'une terrasse. Le second tableau nous montre le despote sur son trône. Devant lui la veuve s'agenouille : de la main droite elle porte dans sa robe la tête de son mari, de la gauche elle tient un fer rouge; près d'elle un brazier allumé témoigne de sa détermination héroïque. Six hommes de la cour la regardent avec une surprise bien naturelle. Au fond de la perspective, la reine expie sa faute; elle nous apparait dans les flammes d'un bucher, qu'attisent les bourreaux.

L'exécution de ces deux ouvrages est très soignée. Les formes sont un peu trop longues et sans paraitre absolument raides, n'ont pas toute la souplesse convenable. Une vive expression anime les têtes. On remarque assez de variété, de justesse dans la mimique. Les nuances des chairs sont vraies, les ombres d'une couleur brune et intense. Le dessin par trop ferme semble découper les figures. En 1827, le roi des Pays-Bas acquit ces deux tableaux, pour les donner au prince d'Orange, qui allait souvent

les admirer. Ils ornent le château de la Haye, depuis que Guillaume II est monté sur le trône.

Jusqu'en l'année 1833, ils passèrent pour des œuvres de Hemling. Mais un manuscrit intéressant que possédait M. Cannaert, auteur d'un livre sur le droit pénal de la Flandre, fut alors communiqué à M. Louis de Bast. Le manuscrit, dont voici le titre : *Annales et antiquités de Louvain*, renfermait cette note : « En 1468, deux images que l'on voit dans la chambre du conseil, ont été peintes par maître Dierick Stuerbout, l'une représentant l'empereur qui fait exécuter un comte de sa cour, faussement accusé d'avoir voulu séduire l'impératrice, l'autre, l'empereur qui fait brûler celle-ci, dont le mensonge avait été reconnu ; ces tableaux ont été estimés 230 couronnes, de 72 philippus la pièce [1]. »

De longues phrases seraient inutiles pour montrer l'importance de ce document : il prouvait que les siècles n'avaient pas détruit tous les ouvrages de Thierry de Harlem, il en désignait deux d'une ma-

[1] « Anno 1468 wordden II stucken schildereyen gemaeckt by M. Dierick Stuerbout, die in de raetcamere staen, d'eene daer de Keyserejustitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de Keyserinne, van dat hy haer oneerbaerheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de Keysere over zyne Keyserinne justitie doet metten brande, doert voirseyde betichten, dat valsch bevonden wirt; die geexstimeert waren op IIc XXX croonen te LXXII Pls 't stuck. » *Messager des Sciences et des Arts*, année 1833, page 18. Le philippus était une petite pièce de monnaie frappée sous le règne de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne.

nière authentique et nous apprenait le nom de famille du peintre. Nous sommes maintenant plus instruit que Karel van Mander, puisqu'il l'ignorait et ne connaissait pas non plus ces tableaux. En étudiant l'exécution de l'artiste, on pouvait dès-lors lui restituer des panneaux sans signature.

Après ces détails, on trouve dans le manuscrit un second article, signifiant que le 20 mai de la même année la commune de Louvain a fait un autre pacte avec maître Dierick Stuerbout, pour une peinture de 26 pieds de long sur 12 de haut, et pour une seconde, haute de six pieds et large de quatre; celle-ci devait offrir aux regards le jugement dernier et être payée 500 couronnes. L'auteur ajoute que le tableau orne la salle des échevins, à l'hôtel-de-ville [1].

La date que portait le tableau cité par Van Mander, et celle que désigne le manuscrit, prouvent que Stuerbout travailla au moins six années dans la grande commune brabançonne. Elle était alors dans toute sa gloire; on venait de terminer son splendide hôtel-de-ville, ce palais bourgeois plus riche, plus

[1] « Anno eodem XX May, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirseyden M. Dierick Stuerbout, sekere tafel oft schildereye van XXVI voeten lanck en XII voeten hooghe, met nog een tafereel van Ons Heeren Oordeele van VI voeten hooghe en VI voeten breet, om ende vor Vc. croonen, het welcke Oordeel hancht in de schepene camere op stadthuys te Loven. » *Messager des Sciences et et des Arts*, année 1833, page 19.

gracieux que les colonnades monotones de l'Égypte et de la Grèce, ayant la forme d'une vaste châsse et fouillé, ciselé comme un morceau d'orfèvrerie. La science y jetait également son éclat : fondée depuis peu, l'université, comme l'astre nocturne qui s'élève au milieu d'un beau ciel, répandait une lumière croissante. Aidé par de telles circonstances, il est probable que Stuerbout fonda une école à Louvain; chez un peuple artiste, un exemple suffit pour éveiller les talents. Ces gloires lointaines ont pâli d'abord, puis se sont à jamais éteintes sous la brume des siècles. Vasari compte parmi les disciples des Van Eyck un *Lodovico da Luano :* on a cru qu'il y avait ici erreur de nom, qu'il avait mal entendu le mot *Diderico*, forme italienne du vocable *Thierry*, *Dirck*, *Dietrich*, et lui avait substitué l'appelation de *Lodovico;* mais à la fin de son livre il cite *Diric da Lovanio* [1]; Louis ne serait-il pas en conséquence un élève jadis fameux de Stuerbout? un texte inconnu viendra peut-être quelque jour dissiper les ombres qui l'environnent. Un fait singulier, c'est que Guichardin mentionne, comme trois peintres différents, Louis de Louvain, Dirick de Louvain et Dirick de Harlem. Tirez-vous de semblables difficultés!

S'appuyant sur l'analogie du style, M. Passavant attribue à Stuerbout un petit ouvrage que possède

[1] Tome XI, page 66, édition de Sienne.

M. Schöff Brentano, de Francfort, et dont le propriétaire a fait l'acquisition à Paris. On y voit l'empereur Auguste, au moment où la Sibyle de Tibur lui prédit la naissance du Christ : les deux personnages se trouvent dans la salle d'un château gothique; plusieurs individus les entourent, leurs respectables figures ont l'air de portraits [1]. Passavant juge du même auteur un beau volet, qui appartient à M. Zanoli, de Cologne. St. Jean-Baptiste y est représenté sur un fond d'or; la tête a des proportions un peu trop longues, les traits sont dessinés d'une manière ferme, un peu dure. Les ombres tirent sur le brun [2]. Hotho y ajoute une peinture, qui orne la maison de M. François Brentano, à Francfort, et un grand travail suspendu contre un pilier de l'église de Dantziek : il est fractionné en plusieurs compartiments, dont chacun retrace un des péchés que défendent les commandements de Dieu. Les faces sont remarquablement longues, les têtes et la composition pleines de vie; quelques paysages ont un charme peu ordinaire. On y lit toutefois des inscriptions allemandes [3]. M. Passavant retrouve aussi la manière de Stuerbout dans les deux volets du musée de Naples, qui figurent Robert de Sicile et le duc

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, page 327.

[2] *Kunstreise durch England und Belgien*, page 387.

[3] *Geschichte der deutschen und nierderländischen malerei*, p. 111 et 112.

Charles de Calabre [1]. Il les croit d'un élève ou d'un imitateur de ce maître. Son portrait a été gravé par Théodore Galle : en haut de la planche, on lit cette phrase :

Floruit Harlemi, et Lovanii, an. 1462.

Et au bas, ces vers de Lampsonius, déjà imprimés par Karel Van Mander :

Huc et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
Laude nihil ficta tollet ad astra manum ;
Ipsa tuis, rerum genitrix, expressa figuris
Te natura sibi dum timet arte parem.

« Te voilà présent, Théodore; la Belgique ne cessera d'élever jusqu'aux cieux, par des louanges sincères, l'adresse de ton pinceau; exprimée dans tes ouvrages, la nature, cette mère universelle, a craint que l'art ne te rendît son égal. »

Harlem a encore donné le jour à un ancien artiste, nommé Albert Van Ouwater. Sa mémoire était déjà presque éteinte, au XVIe siècle. Karel Van Mander apprit par hasard qu'il avait jadis occupé l'attention des hommes. Il rapporte lui-même sa découverte en des termes naïfs que nous allons traduire : on verra quelle nuit profonde entourait cette école, moins de cent ans après son déclin.

« Tandis que je cherchais la piste des talents les

[1] Le *Kunstblatt* du 15 mai 1823 en parle avec détail.

plus vigoureux dans notre art, pour les évoquer sur ce théâtre, selon l'ordre chronologique, des témoins dignes de foi me donnèrent connaissance, à mon grand étonnement, d'un certain Albert Van Ouwater, peintre de Harlem, qui sut de bonne heure manier habilement le coloris à l'huile. Plusieurs faits paraissent insinuer qu'il vivait du temps des Van Eyck; car un vieillard honorable de l'endroit, peintre aussi, Albert Simonsz raconte, et l'on ne doit point douter de sa parole, qu'il était, il y a soixante ans (nous voici en 1604), élève de son compatriote Jean Mostert, homme alors âgé d'environ 70 ans; d'où il résulte qu'entre l'époque où vint au monde le dit Mostert et l'époque actuelle, cent trente ans à peu près se sont écoulés. Or, le sieur Simonsz, doué d'une bonne mémoire, affirme avoir entendu dire à Mostert qu'il n'avait jamais connu ni Albert Van Ouwater, ni Gérard de St. Jean. Albert florissait avant l'illustre peintre Gérard de St. Jean, son disciple; je laisse donc le lecteur juger combien la peinture à l'huile fut anciennement pratiquée dans la ville de Harlem. » Depuis la mort du chroniqueur, nul texte retrouvé n'a éclairci l'histoire d'Albert Van Ouwater; nous ne possédons que les renseignements imparfaits contenus dans le *Livre des Peintres*. Au côté sud du grand autel de l'église principale, à Harlem, on voyait jadis un triptyque de lui, appelé *l'autel romain*, parceque les fidèles qui avaient été à Rome en pélerinage l'avaient com-

mandé et payé. Sur le panneau du milieu étaient peints les apôtres Pierre et Paul, de grandeur naturelle. Le devant du massif, où le prêtre dit la messe, était occupé par un beau paysage, dans lequel les pélerins marchaient, se reposaient, mangeaient et buvaient. Albert rendait avec une extrême délicatesse les figures, les mains, les pieds, les costumes et les sites champêtres. A ce propos, les artistes les plus âgés de Harlem soutenaient que la meilleure manière de retracer la campagne avait été découverte chez eux : ils parlaient ainsi du temps de Karel, avant la naissance des grands paysagistes qui ont illustré cette école. Si leur assertion était vraie, il faudrait joindre à Pateniers, à Henri de Bles, ou même placer avant eux les peintres hollandais qui méritèrent ce brillant éloge. Leurs noms, malheureusement, sont inconnus, celui de Van Ouwater excepté. On admirait autrefois dans sa ville natale une résurrection de Lazare, tableau de fortes dimensions, principalement en hauteur : après le siége et la conquête de la ville, les Espagnols l'enlevèrent clandestinement, ainsi que beaucoup d'autres morceaux précieux, et l'expédièrent en Espagne. Les nuds étaient exécutés d'une manière fort habile pour le temps. Le miracle s'opérait sous les voûtes d'un édifice, dont les piliers et les accessoires étaient relativement trop petits : d'un côté, on apercevait les disciples du Christ, et en face la tourbe juive; entre les colonnes se montraient de charmantes

jeunes filles, et derrière celles-là d'autres encore, simples spectatrices du prodige. Cette composition était si belle que Heemskerk l'allait souvent admirer, sans jamais en pouvoir rassasier sa vue, et comme le propriétaire était son élève, il lui disait : « Mon fils, de quoi se nourrissaient donc ces vieux maîtres? » voulant exprimer par là qu'ils ne ressemblaient guère à la foule des artistes, qu'ils mettaient dans leurs travaux un soin et une patience incroyables. Ils existait au XVIe siècle une copie de cet ouvrage, qui est probablement détruite, aussi bien que l'original; c'était une simple esquisse, selon le témoignage de Karel Van Mander.

Ce peintre eut pour disciple, comme on l'a vu, Gérard de St. Jean. Il prit fort jeune les leçons d'Albert et devint plus tard son égal sous quelques rapports, mais ne le surpassa jamais en vigueur, ni pour l'ordonnance des plans, la beauté des figures, l'expression et les idées ingénieuses. Il habitait le cloître des chevaliers de St. Jean, à Harlem, et c'est de là que lui vint son surnom, mais il n'entra point dans cet ordre militaire. Il peignit seulement pour le maître autel de l'église un tableau d'une grande hauteur et d'un excellent travail, où l'on admirait le crucifiement de Jésus. Il orna aussi les deux vantaux, qui n'étaient pas d'une moins forte dimension. Une aile et le morceau du milieu furent anéantis pendant le siége et la prise de la ville : l'autre aile échappa au désastre; on l'avait depuis lors sciée en

deux parties dans le sens de l'épaisseur et avait ainsi formé deux tableaux, qui se trouvaient chez le commandeur. Sur l'un, constituant jadis la face externe, se déployait un miracle; sur l'autre on voyait une descente de croix, où Jésus était couché de toute sa longueur. L'artiste avait prodigieusement bien rendu l'affliction des apôtres, de Marie-Madeleine et de Marie Salomé : la vierge, dans une posture languissante, paraissait de même éprouver une douleur immense, et presque tous les artistes s'étonnaient de la parfaite vérité, qui distinguait cette production. Hors de Harlem, chez les moines réguliers, on admirait aussi une œuvre de Gérard; mais elle fut détruite pendant la guerre ou par les iconoclastes. Un tableau placé dans la grande église de cette ville et représentant l'église même, peinte avec beaucoup de force et de charme, a également cessé d'être. Gérard ne multiplia point ses créations : il mourut âgé de vingt-huit ans.

Le volet scié en deux existe encore : c'est un des morceaux les plus rares que possède la galerie de Vienne. Dans la descente de croix, St. Jean soutient la Vierge en pleurs; Marie-Madeleine, Marie-Salomé, deux autres femmes, Joseph d'Arimathie et Nicodème sont assis près du corps de Jésus. Dans le lointain, la croix du Dieu martyr se dresse sur le Golgotha : un des larrons est encore attaché à la sienne, tandis qu'on jette l'autre dans une fosse. Un homme couvert d'une chape noire, sans doute un portrait, se

tient derrière le groupe principal. Les attitudes sont faciles, les ombres des carnations un peu brunes. L'autre fragment expose l'histoire des restes du Précurseur : au second plan, on ensevelit son corps, sous les yeux de Jésus; au premier, Julien l'Apostat les fait exhumer, brûler, puis ordonne que l'on en jette les cendres au vent. Plus loin, dans le fond, des prêtres apportent à St. Jean d'Acre, demeure des chevaliers hospitaliers, quelques reliques de leur patron, comme cela eut effectivement lieu durant l'année 1252. Les tableaux ont juste la même hauteur et la même largeur [1], ainsi qu'il devait être. Mais ils ne sont pas, à beaucoup près, de grande dimension, nouveau fait qui prouve l'inexactitude de Karel Van Mander. Une harmonie à la fois vigoureuse et bien ménagée caractérise la couleur, le paysage et les fabriques ont des teintes brunes. Les chevaliers de St. Jean paraissent être des portraits; les fossoyeurs sont peints avec une réalité sans noblesse. Lorsqu'il vit ces panneaux, Albert Dürer s'écria plein d'enthousiasme : « En vérité, il était déjà peintre dans le sein de sa mère [2] ! »

Les deux portions du volet furent données, en 1635, au roi d'Angleterre, Charles Ier, par l'ambassadeur de Hollande, comme le témoigne une inscription en vieille écriture, attachée au second ta-

[1] 5 décimètres, 6 centimètres de hauteur, 4 décimètres, 5 centimètres de largeur.

[2] *Kunstblatt* de 1841, article de Passavant.

bleau et tracée peut-être par Van Doort [1]. On sait que le duc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, acquit plusieurs tableaux provenant de la galerie de Charles I[er], et ceux-ci étaient apparemment du nombre. On les aura ensuite transportés de Belgique en Allemagne. On ne connait de Gérard que ces deux morceaux [2].

L'analogie de ces peintures avec une autre peinture de Vienne a fait supposer que celle-ci était due au talent d'Albert Van Ouwater. Elle nous met également sous les yeux la Descente de croix : on y trouve la même composition et les mêmes personnages, sauf l'homme revêtu d'une cape noire et les deux larrons; tous trois sont absents du tableau d'Albert. Des formes plus allongées, des bouches plus grandes, un ton plus clair et plus doux dans les ombres de la carnation, distinguent ce tableau de ceux des Van Eyck. L'expression, le fini du travail, la justesse du dessin égalent l'auteur à Jean de Bruges. La similitude et la supériorité de la manière, comparativement aux productions de Gérard, sont les motifs sur lesquels on s'appuie pour décla-

[1] Voici cette inscription : « March y[e] 23 1635. This is the 2[d] Piecle being one of the 5 Pictures w[h] was presented to the King at St. James by the State their Imbassador. »

[2] « Il n'est pas probable que le Repos de la Sainte Famille, dans la collection Boisserée, et un autre tableau figurant le même sujet, dans la galerie du Belvédère, viennént de ce maître, quoiqu'ils lui soient attribués; la manière en est plus molle et toute différente. » Passavant, *Kunstblatt.*

rer que cet ouvrage a été peint par son maître. On a cru voir une ressemblance d'exécution plus fidèle encore entre cette image et le célèbre Jugement dernier de Dantzick. Passavant le regarde donc aussi comme d'Albert Van Ouwater. D'autres ont pensé qu'il était de Hugo Van der Goes [1]; mais il a toujours porté le nom des Van Eyck. Il me faut emprunter une voix étrangère pour parler de ce tableau que je n'ai point vu; je donne la préférence à la charmante description de Johanna Schoppenhauer.

« On le conservait depuis plusieurs siècles dans la ville de Dantzick, ma patrie, avec un soin religieux, lorsque les Français l'enlevèrent en 1807. La bravoure allemande le reconquit, et on l'exposa publiquement à Berlin, sans désigner l'auteur. Des gens dont l'opinion ne saurait être dédaignée, ont combattu, à partir de ce moment, la tradition qui le représente comme un ouvrage des frères Van Eyck. Je ne suis point assez forte pour lutter contre ces hommes robustes et cependant je ne veux pas leur sacrifier aveuglément mes idées. Il ne me reste qu'à décrire le tableau, puis à exprimer d'une manière simple et vraie ce que j'en pense et de quelle manière je l'envisage, sans prétendre finir la discussion.

« On ignore la date de son arrivée à Dantzick; mais une croyance populaire des plus anciennes

[1] Le conseiller Hirt, par exemple.

prétend qu'un pêcheur le trouva dans une caisse soigneusement fermée, qui errait sur les vagues de la mer Baltique : il en fit don à l'église Notre-Dame. Celle-ci, qui porte maintenant le nom de cathédrale, est un des plus vastes, des plus majestueux édifices de l'architecture chrétienne : elle frappe d'admiration et de respect tous ceux qui la contemplent. La même tradition rapportait que deux frères appelés Van Eyck en étaient les auteurs et avaient précédemment inventé la peinture à l'huile. Cet illustre nom se conserva donc sur les extrêmes frontières de la langue allemande, même parmi le peuple, et je le connus dès mon enfance, tandis que le reste du monde, sauf un petit nombre d'amateurs, l'avait presque entièrement oublié.

« Quand le dogme catholique régnait dans la ville, ce tableau ornait peut-être un autel latéral, mais il ne décora jamais le grand autel : l'église étant consacrée à la Vierge, le fait qu'il expose ne permettait point de lui donner cette place. On la réservait d'ordinaire pour un ouvrage relatif au patron du monument. Aussi est-elle occupée à Dantzick par un colossal retable en bois, sculpté et doré : la pièce du centre figure la Vierge au milieu des trois personnes divines; c'est probablement le même que cite Curicken dans son histoire [1], comme un travail de maître Michel, livré en 1517. D'estimables critiques,

[1] Ce n'est pas une histoire, mais une description de Dantzick.

n'ayant jamais vu l'édifice et lisant ce passage, crurent qu'il désignait le tableau et attribuèrent celui-ci à Michel Wohlgemuth [1]. Mais Bötticher, qui fut marguillier de Notre-Dame jusqu'en 1615, rapporte dans son catalogue manuscrit des richesses de l'église que le triptyque fut exécuté par un prêtre nommé Michaël, et ajoute que l'enluminure et la dorure coutèrent trois mille trois cent quatre-vingt-six marcs, qu'un accord fut conclu pour cet objet avec un certain maître Michel. Prætorius, dans un autre ouvrage, appelle le dernier Michel Schwartz. Deux énormes volets, également couverts des sculptures, ferment ce retable. Ce fut, selon toute apparence, à colorier les statues et les moulures que l'on employa le peintre, comme l'usage le prescrivait alors : elles sont blanchies et dorées maintenant. Ce travail du reste n'a qu'un faible mérite.

« Lorsque la croyance luthérienne eut obtenu la victoire à Dantzick, on enleva les autels secondaires, et le tableau demeura dans un coffre, pendu à une des puissantes colonnes, qui soutiennent les hautes voutes de la cathédrale. La boîte restait fermée d'ordinaire, mais la peinture n'était ni oubliée, ni méconnue; jamais œuvre d'art ne fut au contraire

[1] Il s'agit ici du baron de Schadow, qui s'appuyait en outre d'une gravure sur bois, faite par Wohlgemuth et représentant le Jugement dernier : elle se trouve dans la chronique de Magdebourg, publiée en 1493 par Schedel. La composition a une grande ressemblance avec celle de Dantzick.

mieux appréciée, plus admirée, justement parce-qu'elle était unique dans la ville. Durant les fêtes solennelles, lorsqu'on parait l'églisc de tous ses ornements, on découvrait aussi le tableau et un chacun s'empressait pour le voir. La foule ne diminuait pas, le monument ne restait point désert, tant qu'on pouvait l'examiner : il édifiait le peuple et lui inspirait la crainte des châtiments célestes; il suggéra plus d'une bonne résolution que n'eût point fait naître un prédicateur. On le montrait aussi aux personnes qui le désiraient. Les étrangers étaient conduits tout d'abord par leurs hôtes devant cette grande curiosité. Les amis, les voisins, les passants profitaient de l'occasion. J'ai vu bien des fois le célèbre triptyque en de pareilles circonstances, et ce fut alors, je puis le dirc, que s'éveilla dans mon âme le goût des beaux arts. Il occupe maintenant une chapelle latérale, et peu de jours se terminent sans qu'un voyageur, ou un habitant de l'endroit, ait fait ouvrir les ailes. Le morceau du milieu figure l'acte principal. Jésus trône sur un vaste et brillant arc-en-ciel, qui formerait un cercle entier, si l'horizon ne l'échancrait légèrement. Le Rédempteur a la sévère expression du juge; à gauche, près de sa tête, flotte une épée ardente, la pointe tournée vers lui; un lys rayonne à sa droite. Une boule d'or suspendue en l'air, où se réfléchissent les objets voisins, lui sert de marche-pied. Il est vêtu d'un manteau rouge, qu'unc somptueuse agraffe maintient sur le

devant, mais qui s'ouvre plus bas, laisse voir son buste nu, puis entoure ses genoux de plis harmonieux. Quatre anges, habillés de longues robes, planent au-dessus de lui et portent les emblêmes de ses souffrances. Derrière l'arc-en-ciel, les douze apôtres, six de chaque côté, forment un cercle qui vient y aboutir : à l'extrémité de la section droite, Marie s'agenouille dans l'attitude de la prière; un nimbe environne son front et un large manteau d'un vert sombre descend de ses épaules. Son beau visage exprime l'amour maternel et la douceur d'une charitable intercession. A l'extrémité gauche s'agenouille St. Jean : un nimbe environne de même sa belle tête; il porte un étroit costume formé de toisons de brebis, par-dessus lequel se déroule un manteau vert, doublé de pourpre. Ses mains finies jusque dans les plus petits détails paraissent un peu maigres : la couleur en est chaude et vivante. Au-dessous de ce groupe volent trois anges, ayant pour costume de longues robes qui cachent leurs pieds : ils font retentir les trompettes dont le son formidable éveille les morts.

« Telles sont les figures qui occupent le haut du tableau. Dans le bas, les générations défuntes sortent de la tombe.

« Au milieu d'elles et complètement tourné vers le spectateur, se dresse le gigantesque St. Michel, qui a pour le moins deux fois la taille des ressuscités. Une brillante armure d'or couvre ses membres, et les objets voisins s'y réfléchissent, comme dans

la sphère quc pressent les pieds du Messie. Des ailes de paon magnifiques rayonnent sur ses épaules : un vaste manteau écarlate, semé de fleurs d'or et doublé de pourpre, avec une bordure de perles et de pierres précieuses, retenu à la hauteur de la poitrine par un splendide médaillon, s'écarte plus bas et traine derrière le héros immortel, laissant voir toute sa panoplie. Un haubergeon de mailles, en or, abrite son cou. Des cheveux blonds ornent sa tête sérieuse et sont assujettis par un étroit bandeau, sur le devant duquel brille une croix de diamants. De la main droite, il tient levé un bâton d'ébène, de la gauche il porte la balance terrible. L'un des plateaux, dans lequel un bienheureux pric à genoux, repose sur la terre; l'autre s'élève, renfermant un coupable dont les mérites sont trop légers : le mouvement est si rapide qu'il trébuche, un diable le saisit déjà par les cheveux et l'enfer attend sa proie. On ne peut rien imaginer de plus beau. de plus fier, de plus imposant que les nobles formes, la taille élégante de St. Michel, que son austère coup-d'œil et sa sérieuse figure, légèrement inclinée. Celle-ci offre des traces d'hésitation; la couleur en est si peu épaisse que l'on discerne au travers quelques changements du contour, dessinés à la mine de plomb, comme si l'artiste n'avait pas d'abord réalisé son idéal. On remarque sur les autres têtes de semblables lignes, des espèces de ratures presque effacées. Les groupes

des morts qui renaissent sont trop nombreux, trop divers pour que nous puissions les décrire. Ils sortent du sépulcre, et on lit sur leur visage le pressentiment de leur destinée bienheureuse ou maudite. Un tombeau porte les chiffres CCCLXVII, mais cette date tronquée me semble avoir été peinte plus tard; la tête du juste, qui est dans la balancc, et les traits d'un ange qui sonne de la trompette, celui du milieu, offrent aussi des retouches.

« Derrière St. Michel, un esprit céleste et un esprit de ténèbres se disputent l'âme d'nn trépassé. Une douleur, une angoisse inexprimables, un désespoir qui touche à la folie, agitent les groupes variés, pressés, des malheureux de tout âge et de tout sexe que menacent les flammes éternelles. Des diables fantastiques, dont quelqués uns volent sur des ailes de papillon, se mêlent aux damnés et les poussent de mainte manière, avec une joie réellement satanique, vers le gouffre sans espérance. La forte imagination du Dante n'eut pas mieux inventé. A droite au contraire tout est repos, tout trahit dans la foule un avant-goût de la béatitude céleste : quelques visages, quelques têtes de femmes spécialement, expriment ce bonheur anticipé par un sourire doux et presque enfantin. Au milieu d'un groupe serré, qui se tourne vers les portes bénies, on remarque un nègre : dans une autre phalange, située vis-à-vis, phalange où abondent les moines tonsurés, on distingue un vieillard calme et sérieux

dont les traits portent l'empreinte de la mélancolie, mais qui semble exempt de douleur et d'inquiétude : il forme contraste avec le nègre élu et doit être un vertueux païen, qui ne mérite pas les supplices de l'enfer, mais ne peut, selon le dogme catholique, obtenir la félicité des justes.

« Entre de hauts rochers, sombres et anguleux, qu'assiègent les flammes de l'abyme, dont on voit seulement l'entrée sur le premier plan, l'aile gauche nous montre toutes les formes imaginables de l'horreur, du désespoir, de l'angoisse et de la souffrance, parvenues aux dernières limites. Des démons plus sauvages, plus affreux, mais qui n'inspirent que la terreur et non le dégoût, précipitent les proscrits le long d'un étroit sentier qui mène au lieu des supplices. Ils courent, tombent l'un sur l'autre, se mêlent, s'étouffent, se dégagent, et sont toujours poussés avec une effroyable violence. Les poses diverses de ces corps entièrement nus échappent à la parole, aussi bien que l'expression variée d'une même terreur, qui enlaidit les figures. Les raccourcis les plus étranges sont dessinés avec un rare bonheur et une adresse merveilleuse.

L'aile droite du retable nous offre un portail gothique, orné de colonnes et très-somptueux ; les élus franchissent le seuil pour entrer dans le séjour de l'inaltérable félicité. Des sculptures en demi-relief parent la façade et les hautes voûtes de l'atrium. Sur une des clefs pendantes est retracée la

création de la première femme; sur les arceaux mêmes, on voit des chérubins et des séraphins; sur un pilier, Jésus trônant comme roi du monde, avec l'agneau à ses pieds et autour de lui les emblèmes des quatre évangélistes. Deux autres piliers d'une grosseur énorme, occupant la droite et la gauche, portent dix statues de rois ou de saints qui ont fondé un ordre quelconque; ils sont assis ou à genoux; au-dessus d'eux s'élèvent de charmants dais sculptés. Tout cela fait illusion et semble réellement taillé dans la pierre; le peintre a poussé la délicatesse de travail jusqu'à rendre les veines du bois, les ferrures des portes et les moindres clous. Derrière la balustrade qui couronne ce pompeux édifice, on voit des anges portant de riches costumes sacerdotaux; ils chantent, jouent de la musique, poussent des cris d'allégresse et jettent des fleurs. Un peu moins haut, sur des balcons environnant les piliers, se tiennent six anges pleins d'une grâce merveilleuse, trois sur chacun; ils ont aussi des vêtements d'église, qui ruissèlent d'or et de pierreries; un groupe chante devant un pseautier, l'autre joue de la harpe, de la cithare et de la viole. Des nuages entourent le monument et paraissent même le porter, quoique la première des marches de cristal ait le sol pour appui; les herbes et les caillous sont parsemés de perles et de diamants. Huit ecclésiastiques ont déjà franchi les degrés et se pressent tellement à la porte que le crâne tonsuré de plusieurs

reste seul visible : un pape suivi d'un cardinal marche en tête. Trois anges, pourvus d'ailes magnifiques, revètent ceux qui entrent d'habits cléricaux ; ils coiffent même un élu d'un bonnet d'évêque. Plus bas, sur la deuxième marche, d'un air doux et paternel, se tient le chef des apôtres ; il a dans une main la grande clef d'or du paradis et tend l'autre main à un vieillard, qui monte le premier degré. Plusieurs bienheureux s'approchent et un messager divin, posé près de St. Pierre, les aide, les encourage à gravir l'escalier céleste.

« La même vérité que l'on remarque dans l'expression de la douleur, sur l'aile gauche, on la trouve dans une expression contraire, sur l'aile droite : la paix du Seigneur, l'étonnement humble et joyeux de la première émotion embellissent les visages. Chaque tête semble un portrait; toutes sont peintes comme la miniature la plus délicate, sont vivantes comme la réalité.

« Le dessin et la couleur des nus méritent de grandes louanges : ils déplaisent seulement par leur maigreur, surtout les bras et les jambes. On voit que l'artiste n'a pu faire ici les mêmes études que pour les figures, les mains, les vêtements et les autres objets.

« La sainte demeure se détache sur un fond d'or, comme les anges musiciens du tableau de Gand : le peintre a sans doute voulu représenter ainsi la splendeur céleste; notre atmosphère ne convient plus aux bienheureux. L'or, dans le reste du tryptique, sur

les ornements et les étoffes, comme en général tous les métaux, sont imités à l'aide de la couleur, au point de produire une complète illusion; de cette manière sont traitées l'armure de St. Michel et la sphère qui porte les pieds du Sauveur. Les reflets qui s'y projettent font souvenir du miroir dont parle Facius, en décrivant la salle de bain exécutée par Jean Van Eyck.

« La porte du ciel dans toutes ses divisions, dans tous ses ornements, ressemble d'une manière étonnante aux édifices, piliers, décorations et moulures des tableaux de Van Eyck jadis en la possession des frères Boisserée. Les broderies, les armures, les joyaux donnent lieu à la même remarque. Les diamants, les pierres précieuses, disséminés devant la porte du ciel, sont les mêmes que ceux répandus sous les pieds des adorateurs de l'Agneau mystique.

« Les anges vêtus de magnifiques habits ont une égale similitude avec ceux de *l'Agneau,* jusque dans les moindres détails des traits, des costumes, des ailes, des bijoux, des étoffes : bien plus, les charmants petits musiciens postés sur les balcons rappellent les anges de Gand d'une manière si exacte, qu'on peut les regarder comme les portraits en miniature des mêmes modèles, beaux enfants de cœur probablement.

« Les têtes merveilleuses des apôtres, de Marie, de St. Pierre et de St. Jean-Baptiste, sont traitées pour la forme, l'expression, la couleur et la touche des cheveux comme dans les tableaux des Van Eyck de la

collection Boisserée: elles font surtout penser à l'image de St. Luc. L'agencement des draperies, l'exécution des diverses étoffes et du brocard suggèrent les mêmes remarques. Parmi les figures des bienheureux, il en plusieurs que je crois avoir vues sur les panneaux, où cheminent les *Soldats du Christ* et les *Ermites*. Le coloris n'a pas une splendeur moins vive que chez les célèbres frères.

« Lorsqu'après une longue absence je revis, au printemps de l'année 1820, la cité de mes aïeux, je me transportai, aussitôt que je le pus, devant cette image autour de laquelle erraient mes souvenirs. Je quittais Berlin, où je venais d'étudier scrupuleusement les volets de l'*Agneau mystique;* durant l'automne de l'année précédente, j'avais considéré d'une manière aussi attentive les peintures de la collection Boisserée, qui portent le nom de Jean; ces chefs-d'œuvre brillaient de tout leur éclat dans ma mémoire. Leur similitude avec le tableau de Dantzick me frappa sur le champ et ne me laissa pas le moindre doute. La persuasion qu'il était dû à la main créatrice des Van Eyck s'affermissait d'autant plus en moi, que je l'examinais plus souvent et plus longuement; je suis même convaincue que tout le monde partagerait mon avis, si l'on plaçait en face les morceaux de Berlin, pour établir une comparaison sûre et fidèle. Ce tryptique au reste date certainement de la première époque des Van Eyck et fut peint de longues années avant le cycle

relatif à la Vierge, que possède la galerie Boisserée; il précéda immédiatement, selon toute apparence, le fameux retable de St. Bavon. Les connaisseurs jugeront si je me trompe, en croyant distinguer çà et là le travail de Hubert dans mainte figure, spécialement dans celles des morts et dans les formes des diables. Supposons que mon opinion se confirme, ce tableau serait alors un chef-d'œuvre inappréciable, mis au jour par les deux frères, et aurait conséquemment la plus grande importance pour l'histoire de l'art. »

L'extérieur des ailes, que Johanna Schoppenhauer oublie de mentionner, représente à droite la Vierge sur un piédouche, debout dans une niche et portant le Sauveur : un homme habillé d'une robe noire garnie de fourrure s'agenouille au-dessous et doit être le donateur : son écusson pend derrière lui. Le dehors du volet gauche nous offre l'archange St. Michel terrassant deux démons; plus bas se trouve une femme agenouillée, derrière laquelle on voit également des armoiries, où est inscrite cette devise : *Pour non falir*. La plus grande partie du retable n'a aucunement souffert. On lit sur la première marche de l'escalier céleste : *Restauré en* 1718, *le* 29 *juillet, Christophe Kray*. Ce barbouilleur peut bien être celui qui a si mal repeint quelques têtes [1].

[1] Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*

Waagen a la même opinion que Johanna Schoppenhauer sur l'origine de ce tableau ; il le croit seulement fait à une autre époque. « La preuve la plus forte, dit-il, que l'on puisse opposer au baron de Schadow, qui le regarde comme de Michel Wohlgemuth, ce sont les œuvres authentiques de ce peintre, conservées à Nuremberg, Schleissheim et Schwabach : l'exécution en diffère totalement et a une bien moindre valeur. Dès le premier coup-d'œil, tout vrai juge affirmera qu'il est sorti de l'école des Van Eyck [1] ; il ne s'agit plus que de décider quel maître a exécuté cette œuvre immortelle. A Paris, certaines personnes la regardaient comme un tableau d'Albert van Ouwater [2] : dans le catalogue on l'attribuait néanmoins à Jean Van Eyck. — Le professeur Büsching a découvert près de l'inscription imparfaite un E très-visible, de cette forme et de cette grandeur E : l'opinion commune et la tradition populaire peuvent s'en autoriser. La manière de concevoir et de peindre, que l'on observe dans le retable, s'accorde d'ailleurs avec l'esprit et la touche de Van Eyck dans sa production la plus authentique, l'*Adoration de l'Agneau,* ainsi que j'ai pu le voir moi-même à Paris, en 1814, à l'aide d'une comparaison immédiate. Il me semble donc manifeste qu'il est de Jean Van Eyck. » Aucun de

[1] La devise française prouve jusqu'à un certain point qu'il a dû être exécuté dans les Pays-Bas.

[2] Voyez le catalogue de 1814, nº 303.

ses tableaux, selon Waagen, n'offre d'ailleurs une aussi grande variété d'expressions : la majestueuse rigueur du fils de l'homme, les sentiments divers que ce spectacle terrible inspire à Marie, à St. Jean Baptiste et aux Apôtres; la céleste joie des bienheureux, l'effroyable angoisse et le désespoir des damnés, l'attente inquiète de ceux qui ressuscitent, enfin la rage et la haineuse perversité des démons prennent à nos yeux les formes les plus vivantes. Il croit que cet ouvrage aura été peint pour une famille de Dantzick, qui habitait la ville de Bruges afin de s'y livrer au commerce; après leur retour dans leur patrie, les marchands pieux en auraient fait don à l'église qui le possède.

L'opinion maigre et nue de Passavant ne peut guère tenir contre des opinions aussi fortes, aussi bien armées; Albert Van Ouwater doit céder la place à Jean Van Eyck.

Hotho regarde comme pouvant être du premier une peinture qui orne le musée de Berlin : on l'attribuait jadis faussement à Hemling et on l'a classée depuis, avec aussi peu de justesse, parmi les plus anciennes créations de Mabuse. Elle est tellement supérieure aux ouvrages de ce dernier pour le sentiment et la profonde invention, qu'après avoir imaginé, après avoir exécuté d'une manière si complète, dans le style des Van Eyck, un tableau où se revèle d'ailleurs une extrême patience et une longue habitude de leurs procédés, l'auteur n'aurait pu suivre

les traces de Michel-Ange et de Leonardo. Il faut dire en outre qu'il ne ressemble nullement aux peintures connues de Jean Gossart.

Au milieu de l'image, sur le premier plan, s'élève la haute croix de Jésus, un peu inclinée. Le Sauveur a un corps long et maigre, où ressortent les os et les muscles, et où l'on pourrait nombrer les côtes : le dessin est juste et vrai, la tête penchée d'une belle forme, le nez long et mince, la bouche exprime la douleur et les arcades surciliaires sont très-gracieuses. Le Christ regarde d'un air doux et affligé les siens qui se lamentent. Au pied même de l'instrument fatal on voit Madeleine, à genoux et se tordant les mains : Marie et St. Jean se tiennent sur la droite. Tous les trois contemplent Jésus à travers leurs larmes ; ils ouvrent la bouche, sans que leurs lèvres tremblantes puissent articuler une parole. Auprès de ce groupe, deux saintes femmes sont également plongées dans une muette désolation ; l'une est en prière et l'autre essuie ses pleurs. A gauche, le chef converti s'entretient avec des soldats. Sur le devant, on aperçoit des crânes et des ossements que ronge un chien avide. Sur le second plan, Jérusalem s'étale au milieu de vertes collines, fourmillante d'églises, de monastères, de maisons, de tourelles ; une multitude diversement agitée sort des portes, d'autres citadins reviennent du Golgotha. Derrière les collines se dressent de hautes montagnes bleues. De sombres nuages enveloppent la

partie la plus élevée du ciel; des rayons les traversent et sont délicatement répandus çà et là, sur le paysage.

La disposition des groupes est on ne peut plus simple; l'artiste a juxta-posé tranquillement les personnages, mais non point sans adresse, ni sans établir de corrélation entr'eux. Les gestes et les postures ne manquent pas de facilité : les mains se distinguent par leurs formes vraies et leur air vivant. Le caractère des physionomies est complètement individuel, plutôt doux que vigoureux, plutôt animé que tragique. On ne remarque point dans les vêtements ces plis durs, anguleux, brisés, qui déparent les costumes de l'époque et ceux du xvi[e] siècle; ils ne présentent néanmoins aucune trace d'imitation italienne. Le peintre a varié toutes ses carnations : des nuances différentes sont employées pour chaque tête. La couleur n'a pas en général l'éclat et la force des Van Eyck; elle n'a pas non plus l'harmonieuse vivacité que l'on admire chez leurs disciples. Un trait particulier signale le paysage : c'est un effort évident pour reproduire la perspective aërienne, une fusion et une dégradation des couleurs si parfaites, qu'on ne trouve rien de mieux dans les tableaux de Rogier de Bruges. On ne croirait plus voir une peinture du xv[e] siècle; et cependant la profondeur intime de la conception, la fermeté du travail, le soin merveilleux de l'exécution, la manière en même temps précise et douce avec

laquelle tous les détails sont rendus, prouve que l'auteur appartenait à l'école de Bruges; la tendance qu'il revèle a dû lui être spéciale; il ouvrit le chemin où Paul Bril et d'autres grands hommes marchèrent plus tard derrière lui. Voilà le motif qui détermine le critique de Berlin à lui attribuer ce morceau.

On présume aussi qu'il a fait une descente de croix, jadis en la possession du chanoine Wallraf, maintenant placée à Cologne dans le musée de la ville. Elle offre tous les caractères du style des Van Eyck, seulement le coloris est très-clair; il l'est même à un tel point que les carnations paraissent privées d'ombres. Les nus maigres et raides ne charment point les yeux. Sur le fût de la croix, brillent ces lettres OWA; le reste de l'inscription est caché. Le tableau n'a pas, à beaucoup près, la même valeur que celui de Dantzick [1].

Ces peintres dont le temps a submergé la gloire, et dont nous aurions voulu arracher les débris aux mers profondes, qui les roulent dans les ténèbres, engendrèrent de leur vivant une foule d'imitateurs. On trouve encore de nombreux ouvrages, datant de cette époque; travaux accessoires, productions médiocres, faibles restes d'une splendeur évanouie, mais attestant que le goût des arts s'était alors répandu par toute la Belgique. On voit dans le musée de

[1] Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 398.

Bruxelles une quantité de ces ébauches mal réussies. Elle donnent un nouveau lustre au talent des hommes supérieurs et montrent quelle distance les séparait de la tourbe commune. Les types en sont mal choisis, les expressions mal rendues, les poses forcées, les couleurs mauvaises, l'ensemble dépourvu de charme; des tons criards s'y heurtent et blessent la vue. La puissance harmonieuse du génie ne les a pas fécondées. Une centaine de peintres furent employés par Charles le Téméraire, en 1468, pour les décorations de ses noces, faites à Bruges. On les appela de Tournay, de Bruxelles, d'Anvers, du Hainaut, de Cambray, d'Arras, de Valenciennes, de Douay, de Louvain et d'Ypres. Comme Hugo Van der Goes se trouva dans le nombre, mêlé, confondu avec les autres, comme d'ailleurs il s'agissait du prince souverain des Pays-Bas, comme on les faisait venir exprès, on doit croire que ce n'était pas de simples barbouilleurs. On possède maintenant leurs noms [1], mais qui sait s'il existe encore de leurs ouvrages? Nulle recherche n'a été entreprise à cet égard. Peut-être cependant produirait-elle des résultats. Si je ne me trompe, j'ai moi-même découvert un tableau signé par l'un d'eux. Il embellit le musée d'Anvers et forme trois compartiments. Sur celui

[1] On les trouvera tous dans les notes, à la fin du volume. Nous y donnons en entier le compte de Fastré Hollet; une pièce pareille ne peut être omise dans une histoire de la peinture flamande.

du milieu, on voit Jésus qui porte sa croix; celle-ci n'a que trois branches. La figure du Christ est laide, mal peinte et mal dessinée. Ste. Véronique se tient debout devant lui, prête à lui essuyer la face; elle ne vaut pas mieux sous le rapport de l'exécution. Les persécuteurs ont des têtes bizarres, qui ne laissent pas d'être expressives : un d'entr'eux surtout fixe l'attention; armé d'une lourde trique et d'un marteau, coiffé d'un bonnet jaune, ayant une barbe rousse, portant une culotte déchirée au genou gauche, il étonne par son air fantasque. Derrière Jésus un hérault sonne de la trompette. Le terrain est presque nu, presqu'entièrement dépouillé d'herbe et de fleurs. Au milieu des roches qui dominent la procession douloureuse, végètent des buissons où deux merles s'agacent. Le deuxième plan nous montre la fuite en Egypte : une idole tombe de son piédestal ou plutôt de sa colonne, à l'approche des saints personnages. Le compartiment de droite figure la Présentation au temple ou la Purification de la Vierge. Les têtes sont l'œuvre d'un homme médiocre; l'église est assez belle et la lumière s'y introduit bien par les hautes fenêtres. Sur le compartiment de gauche, Jésus enseigne les docteurs, abrité sous un dais en forme de tente. Le monument révèle aussi plus d'adresse que les personnages.

L'étiquette de ce tableau porte le nom de Jan van der Meire. Il est pourtant signé, mais on ne s'en est point aperçu. Au bas du premier panneau

se trouve une L; en haut du second un V; en bas du même un D; sur le troisième, on remarque une lettre dont la forme n'est pas très-précise, mais qui doit être un R. L'écriture gothique jette souvent le lecteur dans l'embarras. D'un autre côté, la liste des peintres, qui ont travaillé pour Charles-le-Téméraire, mentionne un Liévin de Raem ou Van der Raem. Ces quatre signes alphabétiques formant les quatre initiales de son nom, il est probable qu'il a exécuté le tableau.

Nous avons fini notre voyage au milieu des catacombes; un rayon du jour s'y glisse, Hemling nous appelle au dehors; il est temps de quitter la poussière des victimes, les funèbres demeures de l'oubli, pour revoir le soleil et admirer les monuments des triomphateurs.

CHAPITRE VIII.

TABLEAUX

peints par les disciples et imitateurs des Van Eyck.

PIERRE CHRISTOPHSEN.

1. La Vierge sur un trône, tenant son divin fils, ayant près d'elle St.-Jérôme et St.-François. Voyez plus haut la description de ce travail, pages 170 et 171. Chez M. Passavant, à Francfort sur-le-Mein.

2. St. Éloi vendant un anneau de mariage à des fiancés. Voyez plus haut, pages 171 et 172. Chez M. Oppenheim à Cologne.

3. Portrait d'une jeune personne de la famille Talbot. Dans le musée de Berlin.

4. L'Annonciation et la naissance du Christ, sur un même panneau. Volet d'autel acheté en Espagne. A Francfort sur le Mein, dans l'institut Stædel.

5. Le jugement dernier, volet d'autel acheté en Espagne. A Francfort sur le Mein; dans l'institut Stædel.

GÉRARD ET JEAN VAN DER MEIRE.

1. La Lucrèce, dont parle Karel Van Mander. Fiorillo pense qu'elle existe encore en Hollande, dans quelque collection.

2. Les trois Crucifiés, milieu d'un triptyque; dans l'église St. Bavon à Gand.

3. Le serpent d'airain, volet d'autel; dans l'église St. Bavon, à Gand.

4. Jésus remuant les eaux de la piscine, volet d'autel; dans l'église St. Bavon, à Gand.

5. Jésus portant sa croix, Jésus entre les deux larrons, Jésus détaché de l'instrument fatal, trois sujets sur un même panneau; dans l'église St. Sauveur à Bruges.

6. Jésus mis en croix, volet d'autel; au musée d'Anvers.

7. L'enterrement du Christ, volet d'autel; au musée d'Anvers.

8. La Visitation : le donateur en costume d'abbé s'agenouille sur le devant. Au musée de Berlin.

9. Une image de la Vierge, autrefois dans l'église St. Bavon, à Gand (manuscrit appartenant à M. Delbecq).

10. Joseph d'Arimathie portant le corps du Sauveur entre ses bras. Marie, agenouillée auprès, le regarde pleine de douleur et croise ses mains sur sa poitrine. Plus loin on aperçoit St. Jean et St. Pierre. A gauche se tiennent deux femmes. Une partie de Jérusalem se montre dans le lointain. Cette peinture de petite dimension est bien conservée; elle a beaucoup du style de Gérard van der Meire. La conception rappelle Jean Hemling, mais l'exécution est plus faible sous le rapport du caractère, du dessin et de la couleur. Le derrière du panneau soigneusement peint d'une nuance brune offre au milieu les armes d'Angleterre et aux quatre coins les lettres A. M. entourées d'ornements. Cette image pourrait aussi être de Gérard Horenbout, que les Anglais nomment Gérard Lucas Horneband et qui alla vivre dans la Grande-Bretagne du temps de Henri VIII : il avait entièrement conservé le vieux style. (Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien.*)

11. L'adoration des Mages, au musée de Berlin.

12. Le jugement dernier, sur une plaque d'étain; à Vienne.

13. Dans le style de Gérard van der Meire : St. François d'Assise, triptyque possédé par le Roi de Hollande. Le tableau du milieu représente une allégorie religieuse. On y voit dans un paysage

le Rédempteur crucifié; devant lui est prosterné St. François, vêtu d'un manteau à capuchon et d'un froc blanc, entouré d'une ceinture, à laquelle pend un rosaire. Il adresse de ferventes prières à Jésus-Christ, qui semble les exaucer. En effet, l'ange qui accompagne le Sauveur offre à St. François la couronne des élus et lui promet le paradis en lui montrant le ciel. Au pied de la croix grimace le démon, qui cherche inutilement à le séduire et à l'entrainer. — Sur les volets sont représentés les donateurs. Dans la galerie du Roi de Hollande à La Haye.

14. Un Gérard de Gand, comme nous l'enseigne l'anonyme de Morelli, exécuta 125 miniatures dans le fameux bréviaire de la Bibliothèque St. Marc à Venise. Ce peintre doit être Gérard van der Meire, car Gérard Horenbout vivait longtemps après Hemling, qui travailla également à ce livre d'heures. M. Van Brée, sans avoir lu l'ouvrage édité par Morelli, reconnut pourtant le style de Van der Meire dans plusieurs miniatures. Il lui en attribue positivement huit. Nous transcrivons ses notes. «Page 337. Composition divisée en trois parties : sur le premier plan, on voit le Christ à genoux, les yeux bandés, et tourmenté par trois hommes; sur le second plan, Pilate présente le Sauveur au peuple; dans le fond, Jésus en croix. Ce dessin pourrait être de Gérard van der Meire. — Page 401. Cette miniature représente les douze apôtres et me semble faite par

Van der Meire de Gand. — Page 407. Me parait encore de Van der Meire. Elle figure la décollation d'un martyr; l'absence d'attributs ne permet point de dire lequel. Je pense que l'artiste lui a donné avec intention ce caractère général, parcequ'il est placé devant l'office des martyrs et les représente tous symboliquement. —Page 496. St. Antoine que les démons persécutent. Je crois cette peinture de Gérard van der Meire. —Page 514. La purification de la Vierge : elle présente son fils au grand prêtre. St. Joseph et d'autres personnages remplissent le temple. Ce travail doit être de Van der Meire; il ressemble parfaitement aux numéros 401 et 407. —Pages 593. La naissance de St. Jean Baptiste; je n'ose affirmer de qui est ce dessin : il me parait de Van der Meire. — Page 610. La visitation. On peut dire sans crainte qu'elle a été faite par Van der Meire. La tête de la Vierge, pleine d'innocence et de beauté, est digne de Hemling, qui pourrait l'avoir exécutée lui-même. —Page 660. La Transfiguration. Je la regarde comme de Van der Meire. La tête du Christ me parait seule avoir été retouchée. »

Relativement à la Visitation, à la naissance de St. Jean Baptiste et à la Purification, M. Van Brée est d'accord avec l'anonyme de Morelli, lequel donne une liste des miniatures que Hemling n'a point faites et qui sont de Gérard de Gand ou de Liévin de Witte.

15. Par Jean van der Meire : l'*Inauguration de l'ordre de la Toison d'Or,* peinte pour Charles le Téméraire.

HUGO VAN DER GOES.

1. Vénus, Cupidon et les Grâces, tableau dont parle Karel Van Mander.

2. David et Abigaïl; voyez plus haut pages 179 et 180.

3. La naissance du Christ et l'adoration des bergers, milieu d'autel; dans l'église Santa Maria Nuova, à Florence. Voyez pages 183 et 184.

4. St. Mathieu, St. Antoine, Falco Portinari et ses deux fils : volet gauche du triptyque précédent. A Florence.

5. Ste. Marguerite, Ste. Marie-Madeleine, la femme et les filles de Portinari : volet droit du triptyque précédent. A Florence. Pour ces deux ailes, voyez page 184.

6. L'Anonciation, grisaille peinte sur l'extérieur des volets que nous venons de mentionner.

7. Même sujet, tableau du musée de Berlin.

8. Gabriel descendant pour accomplir son message, Marie à genoux; au musée de Berlin.

9. L'Annonciation : dans la Pinacothèque. Cet ouvrage faisait autrefois partie de la collection Boisserée.

10, 11 et 12. Un triptyque, dont le milieu repré-

sente la Vierge et son fils, entourés d'anges. — Sur la face interne des volets, le donateur et la donatrice avec leurs enfants. Au dehors, Marie et Gabriel, peints dans une sorte de clair-obscur. — Le monogramme offre les lettres H. G. La conception et l'exécution correspondent parfaitement à celles du tableau de Santa Maria Nuova. Ce tableau se trouve dans la maison Puccini à Pistoie (voyez le *Kunstblatt* de 1839, n° 21, page 81).

13. La Vierge et l'enfant Jésus; autrefois dans l'église St. Jacques, à Gand.

14. La Vierge et l'enfant Jésus. Elle porte un manteau rouge et un nimbe environne son front; elle est assise sur un trône; son divin fils se tourne vers la gauche. Elle étend son bras droit de l'autre côté. Dans l'Académie pontificale des beaux-arts, à Bologne, sous le n° 282.

15. Marie debout, tenant son divin fils, qui bénit le donateur agenouillé et recommandé par son patron St. Antoine abbé. Le tableau porte la date de 1472. A Alton Tower, château du comte de Shrewsbury, dans le Staffordshire.

16. Marie assise, tenant le Christ sur ses genoux. Deux anges voltigent près d'elle. Plus bas St. Catherine à genoux et une femme assise. Dans la Galerie de Florence.

17. Marie sous un dais avec l'enfant Jésus. A droite s'agenouille un ange, à gauche le donateur. A Vienne. Passavant croit ce tableau de Hemling.

18. Marie assise avec l'enfant Jésus, dans une salle dont les parois de pierre sont sculptées à jour. Pinacothèque.

19. Marie avec son fils, au milieu d'un paysage. Dans la Pinacothèque.

20. Marie avec l'enfant Jésus. A Berlin.

21. L'adoration des Mages; dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

22. La tranfiguration; panneau qui se trouvait jadis dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth, à Bruxelles. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, par Descamps.

23. La face du Christ couronné d'épines: à Berlin.

24. Jésus crucifié, la Sainte Vierge et d'autres personnages. Peinture qui ornait l'église St. Jacques, à Bruges. Voyez plus haut, pages 181 et 182.

25. La Vierge pleurant sur le corps du Christ, avec St. Jean et trois autres saintes femmes. Dans la Pinacothèque.

26. Le corps du Sauveur descendu de croix et couché sur la terre. Dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

27. La Résurrection du Christ. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth, à Bruxelles. Descamps, *Voyage pittoresque* etc.

28. Le Jugement dernier. A Berlin.

29. Deux volets : sur l'un, des hommes qui prient, tournés vers la droite; derrière eux, St. Jean-Baptiste; — sur l'autre aile, des femmes qui prient,

tournées vers la gauche; derrière elles, un pape. Dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

30. Probablement de Hugo Van der Goes : quatre saintes. Tableau qui appartenait à M. Van Rotterdam, de Gand.

31. St. Augustin, le donateur agenouillé et St. Jean Baptiste; à Berlin.

32. St. Jérôme en habit de cardinal. A Vienne.

33. St. Jean dans le désert, avec son agneau; peinture de l'année 1472. Dans la Pinacothèque. Voyez plus haut, pages 184 et 185.

34. St. Jean-Baptiste, volet d'autel. A Vienne. Passavant l'attribue à Hemling.

35. St Jean Baptiste; dans la galerie de Vienne, sous le numéro 76. L'ouvrage précédent porte le n° 13.

36. St. Jean l'évangéliste A Berlin.

37. St. Jean l'évangéliste, volet d'autel. A Vienne. Passavant le croit de Hemling.

38. La légende de Ste. Catherine, tableau peint par Van der Goes pendant sa jeunesse. Autrefois dans le monastère de Notre-Dame, à Gand.

39 Falco Portinari tenant un livre, buste qui se trouve dans le palais Pitti, à Florence. La proportion est le tiers de la grandeur naturelle. Sur l'extérieur on voit l'ange de l'annonciation, en grisaille, d'où l'on peut conclure que ce tableau faisait partie d'un triptyque.

ROGIER DE BRUGES.

1. « Ejus est tabula altera in penetralibus principis Ferrariæ, in cujus alteris valvis Adam et Eva nudis corporibus e terrestri paradiso per angelum ejecti, quibus nihil desit ad summam pulchritudinem. » Facius, *De Viris illustribus*.

2. La récolte de la manne; autrefois dans la collection Boisserée, maintenant à Munich.

3. Le prophète Elie, éveillé par un ange au milieu du désert. Autrefois dans la collection Bettendorf, à Aix-la-Chapelle, maintenant à Berlin.

4. L'Annonciation, volet droit d'un triptyque. Dans la Pinacothèque. Ce tableau était regardé comme de Jean Van Eyck. Passavant l'attribue à Rogier de Bruges.

5. Les trois anges qui apparaissent à Abraham et à Sarah, pour leur annoncer la naissance d'Isaac: subdivision d'un tableau, jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

6. La naissance du Christ, milieu du tableau; jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

7. L'Adoration, des Mages, subdivision du tableau; jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

Ce triple ouvrage se rattache à la curieuse histoire de la fondation de Middelbourg, en Flandre. Pierre Bladelin, membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, conseiller et maître-d'hôtel

de Philippe-le-Bon, trésorier de l'ordre de la Toison d'or. prit avec sa femme la résolution extraordinaire de bâtir une ville nouvelle. M. De Smet a raconté les détails de son entreprise dans le *Messager des Sciences et des Arts*. Quand il la commença, il n'avait point obtenu les honneurs cités par nous et qui lui en auraient jusqu'à un certain point facilité l'exécution. « L'abbaye de Middelbourg, en Zélande, nous dit M. De Smet, possédait, au commencement du xv[e] siècle, une ferme ou cense et des terres assez considérables dans la paroisse de Heyle, entre le ville autrefois maritime d'Ardemburg et la commune de Moerkerke. Autorisée à vendre ces propriétés par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus, l'abbaye les céda vers 1440 à un Colard Lefèvre ou Fevers, bourgeois de Bruges, et mari de Marguerite Bladelin, sœur du trésorier. Le chevalier Bladelin les acheta de son beau-frère environ l'an 1444, et ayant obtenu à cette fin permission et octroi du bon duc Philippe, il se mit en devoir d'y bâtir une ville, à laquelle il conserva le nom de Middelbourg, en mémoire de la maison religieuse qui avait longtemps possédé le terrain, mais non, comme l'ont supposé quelques auteurs, à cause de sa situation entre Damme et Ardemburg.

« Bâtir, et bâtir une ville, sur un terrain aussi peu favorable, exigeait de longs travaux et d'énormes dépenses, mais le bon chevalier n'avait pas mis la

main à l'œuvre, sans avoir calculé les sommes et les peines qu'il lui en coûterait; il sut faire face à tout et vit son ouvrage s'élever en assez peu de temps. Tandis que l'église consacrée sous l'invocation des apôtres St. Pierre et St. Paul s'achevait peu à peu et que le château seigneurial s'environnait de fossés et de murailles fortifiées, le fondateur songeait déjà à procurer d'autres avantages aux habitants de sa ville naissante. Il demanda au bon duc, qui déjà avait érigé en fief la seigneurie de Middelbourg, de lui octroyer une foire franche pendant douze jours annuellement. Philippe lui accorda sa requête, mais en bornant à six jours la durée de la foire, et en fit publier les lettres patentes. »

Six ans après, l'église était achevée ; ce fut, sans le moindre doute, pour servir à la décoration du monument qu'il fit peindre par Rogier de Bruges le tableau qui nous occupe. Sur l'arrière plan sont représentés le château et l'église de Middelbourg. Au nombre des personnes qui adorent Jésus, on voit le fondateur lui-même. L'abbé Andries, curé de Middelbourg, fit restaurer le tableau, il y a environ 10 ans. La Belgique en a depuis lors été dépouillée, grâce au patriotisme des habitants, qui s'exprime surtout par des discours. Le *Messager* de 1836 contient une gravure de cette production importante, que le gouvernement belge aurait dû acheter, fût-ce au poids de l'or.

8. Anno 1445, donavit prædictus Rex (D. Juan II)

pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens : nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quæ alias quinta angustia nuncupatur, et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a Magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum. *Fiorillo*, 2ᵉ volume, page 314.

9. Marie avec l'enfant Jésus dans un temple, ouvrage peint à l'huile de la manière la plus parfaite, qui se trouvait au XVIᵉ siècle, chez Gabriel Vendramin. *Anonyme de Morelli.*

10. L'adoration des mages, milieu d'autel qui ornait autrefois l'église Ste. Colombe, à Cologne, et se trouve maintenant à Munich, dans la Pinacothèque. *Passavant, Kunstblatt,* 1841.

11. La Présentation au temple, volet gauche; dans la Pinacothèque. — Le roi de Prusse possède une répétition ou une ancienne copie du même tableau. — Le comte Czernin, à Vienne, en possède une autre, où l'on remarque des modifications peu avantageuses.

12. « Rogerius Gallicus Joannis discipulus. Ejusdem sunt nobiles in linteis picturæ apud Alphonsum regem eadem Mater Domini renuntiata Filii captivitate consternata profluentibus lacrymis servata dignitate consummatissimum opus. » *Facius,* page 49.

13. « Item contumeliæ, atque supplicia, quæ Christus noster a Judæis perpessus est, in quibus

pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas. » *Facius*, page 49.

14. Les sept sacrements, tableau acheté à Dijon, en 1826, par M. Van Ertborn. Voyez plus haut, pages 189 et suivantes.

15. Rogerius Gallicus. « In media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrymis, ut a veris non discrepare existimes. » *Facius*, page 49. Ce tableau fut aussi vu, en 1449, par Cyriaque d'Ancône, qui en fait un grand éloge. *Antichità picene*, t. XV, pag. 143.

16. Marie sous un dais en forme de tente, avec son fils, St. Jean, St. Pierre, St. Cosme et St. Damien. Dans l'Institut Stædel, à Francfort sur-le-Mein.

17. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. Autrefois dans la collection Boisserée, maintenant à Munich. Feu M. Hauber, professeur à Munich, en possédait une vieille copie que l'on croit de Frédérick Herlin.

18. « Rogerius Gallicus Joannis discipulus et conterraneus multa artis suæ monumenta singularia edidit. Ejus est tabula præinsignis Jenuœ, in qua mulier in balneo sudans, juxta que eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles. » *Facius*, p. 48.

19. « Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. » *Facius*, pag. 49.

20. Son propre portrait, jadis à Venise. Ce doit être celui de Rogier Van der Weyde, le père.

21. Un tableau portant le millésime de 1462, qui se trouvait, en 1531, chez un certain Zuanni Ram, à Venise. *Anonyme de Morelli.*

22. Marie debout, tenant l'enfant Jésus : devant elle s'agenouille le donateur, tourné vers la droite; des colonnes et des voûtes occupent le fond. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni, Scuola Fiamminga, volume* 1.

23. D'un élève de Rogier : l'Annonciation ; dans la Pinacothèque. Attribuée jadis à Hugo Van der Goes.

24. D'un élève de Rogier : portrait du cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon. Tableau qui appartenait aux frères Boisserée, et décore la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

25. Peut-être de Rogier : la Pâque.

26. Peut-être de Rogier : le portrait de Philippe-le-Bon. Au musée d'Anvers.

27. Ecole de Rogier : une petite Madone, chez M. Steinmetz, à Bruges.

28. École de Rogier : six tableaux achetés en Espagne et rapportés à Francfort-sur-le-Mein par M. Frasinelli.

ANTONELLO DE MESSINE.

1. Jésus crucifié entre les deux larrons. Au mu-

sée d'Anvers. Voyez plus haut, pages 197 et suivantes.

2. Le Sauveur descendu de croix et soutenu par deux anges au-dessus d'un sarcophage, où ils vont l'ensevelir; un troisième, qui est agenouillé, lui baise la main gauche. Ce tableau ornait autrefois la salle des Dix au palais des Doges, à Venise; il décore maintenant la galerie du Belvédère, à Vienne.

3. La Madone avec l'enfant Jésus debout sur une balustrade. Un paysage forme le second plan. Ce tableau porte l'inscription : *Antonellus Messanensis p.* Au musée de Berlin.

4. St. Sébastien lié à une colonne et percé de flèches, demi-figure. Ce panneau se trouve au musée de Berlin; on y lit l'inscription suivante : *Antonellus Messaneus*. L'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein, en possède une ancienne copie.

5. Le comte Lochis, à Bergame, en possède une autre copie, mais plus achevée et ayant pour fond un paysage.

6. Portrait d'un jeune homme tenant une pièce d'or, que l'on croit être Vittore Pisano. Musée d'Anvers. Voyez plus haut, pages 200 et 201.

7. Portrait d'un jeune homme, portant le millésime 1445, avec l'inscription : *Antonellus Messaneus me pinxit.* Au musée de Berlin.

8. Le portrait d'un jeune homme à cheveux crépus, habillé de noir et la main droite posée sur une table. L'abbé Celotti l'acheta pour la galerie de

Florence. Il n'est pas tout à fait de grandeur naturelle. On aperçoit dans le lointain quelques arbres et un ciel bleu. Sauf un petit nombre de retouches, l'ouvrage est assez bien conservé.

9. Portrait fort beau d'un jeune homme, dans la galerie Manfrin à Venise. Le second plan est occupé par un jardin.

10. Portrait d'un jeune homme, offrant l'inscription : *Antonius Messaneus me pinxit anno* 1474. Cette œuvre appartenait jadis à la maison Martinengo, de Bologne; le comte Portalis en a fait l'acquisition.

11. Un autre portrait, chez le Duc d'Hamilton.

12. La tête du Christ, tableau appartenant au duc de Devonshire et décrit par Waagen dans son ouvrage intitulé : *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, t. I, page 245.

13. Le portrait d'Alvisc Pasqualino, père d'Antonio, la tête découverte, ayant une chappe noire sur l'épaule; habit d'un rouge écarlate : figure de grandeur naturelle.

14. Le portrait de Michel Vianello, un peu au-dessous de la grandeur naturelle. Il avait sur la tête une chape noire et son habit était brun pâle. Ces deux tableaux furent peints en l'année 1475 et sont mentionnés par l'anonyme de Morelli, page 59, qui les vit à Venise dans la maison Pasqualino.

15. Zanetti (*La pittura Veneziana*, p. 21) parle d'un troisième portrait d'un autre gentilhomme

à Venise, sur lequel se trouvait la date de 1478 [1].

16. Un Ecce homo, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit* 1470. Autrefois à Palerme, dans la maison de la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca. (Vincenzio Auria, *Gagino redivivo*, 1698.)

17. La Vierge assise, tenant son fils contre son sein. Ce tableau portait le nom du peintre et le millésime 1473. Il ornait encore, en 1755, le monastère de St. Grégoire, à Messine.

18. Un vieillard et une vieille qui s'excitent à rire, tableau qu'on voyait jadis à Palerme. Maurolico en parle dans l'abrégé latin de ses Notices siciliennes, page 186; Messine, 1562.

19. La mort de la Vierge, autrefois dans l'église del Carmine à Messine. (Sampieri, *Messina illustrata*, t. I, page 672.)

20. L'Assomption de la Vierge, autrefois dans l'église dite *Matrice*, à Messine. (*Messina illustrata*, loc. cit.)

21. Douze petits tableaux, placés autour de l'image de Notre-Dame, en mosaïque antique, dans le Monastère de St. Grégoire, à Messine. (*Mémoires de Gaetano Grano*, publiés à Naples, en 1792, par Philippe Hackert.) On ne sait ce que ces peintures sont devenues.

[1] Passavant, *Kunstblatt*, année 1841, numéros 3 et suivants. — *Messager des sciences et des arts*, années 1841 et 1842.

22. La Vierge accompagnée de quatre Saints, tableau qui fut envoyé à Anvers par Jean Van Veerle, selon le témoignage de Ridolfi.

23. Une Vierge peinte pour Catherine Cornara, reine de Chypre : on la conserve dans la maison Avogadra, à Trévise, comme le rapporte le père Frederici dans ses *Mémoires sur Trévise*.

24. Deux hommes armés à l'antique, peints à fresque aux côtés d'un personnage de la maison Oniga, dont l'épitaphe est rapportée par Bartholomé Burchelati (Hist.-Tarvis, page 323) et citée par Morelli, page 190. Ce tableau existe encore.

25. Une Madone, peinte pour les Contarini.

26. Un St. Christophe, exécuté pour l'église St. Julien.

27. Un St. Christophe, exécuté pour la maison Zanne di Piazza. On pense que cet ouvrage doit être le même que le précédent : il aurait alors été commandé par la famille Di Piazza pour l'église de St. Julien.

28. Le Christ mort, accompagné des trois Maries, tableau peint pour la confrérie de la Ste. Trinité, à Venise, et cité par Marc Boschini, dans ses *Mémoires sur la peinture Vénitienne,* page 253.

29. La Vierge tenant un livre devant elle; autrefois chez le baron Ottavio Tassi, à Venise. Cet ouvrage est cité par Marc Boschini, dans son livre intitulé : *Carta del navegar pittoresco*, page 324; Venise, 1666.

30. St. François et St. Dominique, tableau que Lambert Gori possédait encore à Palerme au commencement de notre siècle et que la misère le força de vendre à un inconnu [1].

JOSSE DE GAND.

1. L'Annonciation; dans le monastère de Santa Maria di Castello, à Gènes. Voyez plus haut, page 205.

2. La Cène; dans l'église de Ste. Agathe, à Urbin. Voyez plus haut, pages 205 et 206.

3. L'Annonciation; au Louvre. Ce tableau porte le n° 527. Waagen ne croit pas qu'il puisse être de Josse. On y remarque en effet les caractères d'un art postérieur au xve siècle.

4. La découverte de la vraie croix; dans le cabinet de feu M. D'Huyvetter, à Gand. Voyez plus haut, page 208.

5. La décollation de St. Jean Baptiste; autrefois dans l'église St. Bavon, à Gand. *Manuscrit de M. Delbecq*.

6. Le Martyre de St. Paul : jadis à l'entrée du chœur de l'église St. Jacques, à Gand. (Mensaert, *Le peintre amateur*.) Ce tableau n'existe plus.

7. Le Martyre de St. Pierre : jadis à l'entrée du

[1] *Notice historico-critique sur Antonello de Messine*, par Thomas Puccini.

chœur de l'église St. Jacques, à Gand. (Mensaert, *le peintre amateur.*) Ce tableau n'existe plus.

8. Une bannière peinte, pour la confrérie du *Corpo di Cristo*, à Urbin. Voyez page 207.

ROGIER VAN DER WEYDE, LE PÈRE.

1. Portrait du peintre fait par lui-même et signé *Rugerio da Bruxelles* 1462. Autrefois chez M. Zuanni Ram, à Venise.

2. Un triptyque exécuté en 1446 pour les carmes de Bruxelles, représentant la Vierge et son fils, quelques moines de l'ordre et un chevalier entouré de sa famille.

3. De lui ou de Rogier de Bruges : un portrait de Charles-le-Téméraire, qui appartenait jadis à Marguerite d'Autriche.

RÉNÉ D'ANJOU.

1. Portraits de Jean-sans-Peur et de Philippe-le-Bon, sur verre.

2. Sa propre image, également sur verre.

3. Une perdrix.

4. Le squelette d'une femme, jadis dans l'église des Célestins, à Avignon.

5. Un livre d'heures, qui appartenait au duc de la Vallière pendant le siècle dernier.

6. Miniatures du *Traité entre l'âme dévote et le cœur*, manuscrit de la bibliothèque impériale, à Vienne.

LIÉVIN DE WITTE.

1. L'adoration des mages, tableau signé A. W. chez M. Aders, à Londres. *Passavant.*

2. L'adoration des mages, dans la Pinacothèque. *Passavant.*

3. Libre copie de la précédente; à Berlin.

4. La femme adultère, tableau perdu.

5. Dessins pour les vitraux de St. Bavon.

6. Dans le fameux bréviaire de la bibliothèque St. Marc, à Venise : l'Adoration des rois (*Passavant*).

7. De lui ou de Gérard Van der Meire, selon l'anonyme de Morelli : la tour de Babel. — Joseph reconnu par ses frères. — Le serpent d'airain. — Samson. — Consécration de Saül. — David portant la tête de Goliath. — La reine de Saba visitant le roi Salomon. — L'annonciation. — La visitation. —Naissance de St. Jean Baptiste; en face, St. Jean au milieu de ses disciples.—La Vierge sur un trône, entourée de saintes femmes. — Marie qui baise l'enfant Jésus; en face ses emblêmes mystiques. — La présentation au temple. — Le lavement des pieds. — L'arrestation du Christ. — Le crucifiement. — La résurrection. — L'ascension. — La descente du

St. Esprit. — Mort de la Vierge. Glorification de la mère du Christ. — Buste de l'archange St. Michel. — Procession de tous les saints. — Ste Barbe. — Ste Catherine. — Décollation de Ste Catherine.

THIERRY DE HARLEM.

1. Histoire de Suzanne; six épisodes sur un même tableau Musée de Vienne, n° 46.

2. La sibylle tiburtine montrant à l'empereur Auguste la Vierge et l'enfant Jésus, qui lui apparaissent. Chez M. Schöff Brentano, à Francfort sur-le-Mein.

3. Panneau central, représentant le Christ; autrefois à Leyde.

4. Volets du précédent; l'un figurait l'apôtre St. Pierre et le second l'apôtre St. Paul. Autrefois à Leyde.

5. St. Jean Baptiste peint sur fond d'or : aile d'un triptyque. Chez M. Zanoli, à Berlin.

6. L'empereur Othon III, faisant mourir un comte faussement accusé par l'impératrice. Dans le palais du roi de Hollande.

7. La femme du comte demandant justice. Au même endroit.

8. De Thierry ou de son école : deux volets du musée de Naples, dont l'un figure le roi Robert de Sicile, l'autre le duc Charles de Calabre.

ALBERT VAN OUWATER.

1. Le serpent d'airain, Jésus sur la croix, les actes des apôtres; triptyque du musée de Vienne, portant le n° 22.

2. Esther devant Assuérus; dessin de forme circulaire, dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni, Scuola fiaminga,* vol. 1.

3. Mardochée promené sur un cheval dont la bride est tenue par Aman : dessin de forme circulaire dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta,* etc.

4. Descente de croix signée OWA. Dans le musée de Cologne.

5. Le Christ descendu de croix; à Vienne.

6. St. Pierre et St. Paul. *Karel Van Mander.*

7. Des pélerins au milieu d'un paysage. Tableau perdu.

8. L'anonyme de Morelli mentionne plusieurs paysages faits par Albert de Hollande, que possédait le cardinal Grimano.

GÉRARD DE ST. JEAN OU DE HARLEM.

1. Histoire des restes de St. Jean Baptiste; à Vienne.

2. Le Christ faisant ses adieux à la Vierge : volet d'autel. Dans la Pinacothèque.

3. Jésus sur la croix, tableau perdu, peint pour les chevaliers de St. Jean.

4. Le Christ descendu de croix. Tableau cité par Van Mander.

5. Le corps du Sauveur descendu de croix, panneau central. Dans la Pinacothèque.

6. Marie tenant sur ses genoux le corps du Christ; à Vienne.

7. La résurrection, volet d'autel dans la Pinacothèque.

8. Buste de St. Laurent, au milieu d'arabesques. Dessin colorié, dans le palais de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni*, etc.

9. Intérieur de la grande église de Harlem, tableau cité par Van Mander.

LIÉVIN VAN DER RAEM.

1. Le portement de croix, la fuite en Egypte; panneau central. Dans le Musée d'Anvers.

2. La présentation au temple, panneau de droite joint au précédent.

3. Jésus enseignant les docteurs, panneau de gauche complétant l'ouvrage.

CHAPITRE IX.

Jean Hemling.

Description de l'hôpital St.-Jean. — Comment faut-il nommer Hemling? — Obscurité de sa biographie. — Traditions qui le concernent. — Durée probable de son existence. — Archives délaissées de Bruges.

Quand on approche de Bruges, on remarque une haute tour d'un aspect guerrier, qui domine les toits de la ville et semble plutôt le donjon d'une forteresse que le clocher d'une église. C'est pourtant celui de Notre-Dame. Ni statues, ni moulures, ni broderies de pierre n'enjolivent sa masse imposante. Il dresse fièrement ses lourdes murailles, graves comme la pensée d'un autre monde, nues et tristes comme l'extérieur d'une prison. Des nuées de cor-

beaux volent alentour, jetant leur cri sonore et bref, ou se posant sur le faîte ainsi qu'une rangée d'oiseaux mystiques. Le soleil du Nord blanchit l'édifice de sa pâle lumière, l'horizon brumeux des Pays-Bas en fait saillir les vives arêtes. Du haut de la tour on découvre au loin les flots de l'Océan qui moutonne, de l'Océan qu'elle paraît braver. Ce tableau vous inspire malgré vous de poétiques sentiments et vous plonge dans de sévères méditations.

Près de la pieuse retraite, à l'ombre même du clocher, s'élève un autre asyle que gouverne et protège aussi la parole de Dieu. Il porte le nom d'hôpital St.-Jean. On ignore en quel siècle il a été fondé, mais il existait déjà au douzième. Vers l'année 1397, les moines adoptèrent la règle de St.-Augustin. Consacrés par leurs vœux au soulagement des douleurs humaines, l'acte de fondation leur prescrivait néanmoins de ne recevoir que les personnes de Bruges et de Maldeghem. Des religieuses ont depuis longtemps pris leur place au chevet de la souffrance et lui murmurent de consolantes réflexions; le bâtiment n'a point changé. C'est une demeure gothique, surmontée de pignons, pourvue de tarasques, admettant la lumière par des fenêtres ogivales. Les malades y attendent la fin de leurs tourments sous des voûtes en arc pointu. Un préau tranquille, de frais tilleuls, une pièce d'eau solitaire où naviguent les canards, remplissent l'espace entre les corps-de-logis. Un petit nombre de con-

valescents y prennent l'air pendant les beaux jours, pleins de cette mélancolie douce et profonde que les angoisses passées laissent derrière elles, qu'alimente la faiblesse de tous les organes et que l'espérance égaye de ses visions magiques.

Lorsqu'on entre dans cette cour, on aperçoit sur la gauche une construction isolée, qui renferme une salle peu étendue. Là se trouve la fameuse châsse de Ste. Ursule, là rayonnent d'autres chefs-d'œuvre également produits par Hemling. Soigneusement gardés depuis quatre siècles, brillants de tout leur éclat primitif, leur grâce enchante soudain le voyageur et le transporte dans les temps qui ne sont plus. Il remonte le cours du fleuve éternel, débarque loin de notre époque au milieu d'autres générations, d'autres monuments, sur une grève que l'humanité a fuie pour toujours. Les types, les mœurs, les costumes, les passions, les croyances, immobilisés sous le pinceau de l'artiste, semblent devenus éternels comme la nature. Une lumière douce et tendre éclaire les tableaux, un silence profond règne autour du spectateur ; les murmures qui viennent du dehors secondent sa poétique émotion : le vent soupire en effleurant les croisées, l'hirondelle babille en effleurant les toitures, la cité gronde au loin comme une rivière des montagnes; ces bruits se mêlent dans la pensée avec les formes qu'elle évoque et, sous l'empire de son illusion, il se figure entendre la voix des anciens jours.

Pourquoi ces tableaux appartiennent-ils à un hospice et quel est le peintre dont ils honorent le génie? Demande inévitable, importune, qui chagrine l'historien, car il ne peut y répondre d'une manière satisfaisante. La nue envieuse, qui nous a caché jusqu'ici tant de maîtres flamands, s'abaisse sur le front de Hemling et nous dérobe presque tous les souvenirs de son existence. Un impénétrable mystère l'environne : on connait, on admire son talent, mais on ne sait rien de ses aventures, ou l'on en sait peu de chose; quelques traditions vagues forment son histoire. Son nom même est un sujet de dispute. Les uns veulent qu'il s'appelle Hemling, d'autres Memling, les derniers Memmelinck; les arguments pour et contre étant d'égale force, la question nous semble impossible à résoudre [1]. Nous choisissons le mot le plus doux, le plus

[1] Au bas du *Mariage mystique de Ste. Catherine*, exposé à l'hôpital St. Jean, on lit cette inscription :

OPVS IOHANNIS HEMLING ANNO MCCCCLXXIX.

Comme la troisième lettre du mot *Johannis* est absolument pareille à la première du mot *Hemling*, on ne peut douter que celle-ci soit une *h*. M. Louis de Bast affirme que ces caractères ne datent point du temps de l'artiste, mais il n'appuie son hypothèse d'aucun argument valable. Sur le cadre de l'*Adoration des Mages*, on lit encore :

OPVS IOHANNIS HEMLING.

Ici la première lettre de *Hemling* ne ressemble pas à la troisième de *Johannis*, mais elle ne ressemble pas non plus à la troisième de

significatif : *Hemling*, dans les langues germaniques, désigne quelque chose de céleste, un habitant de l'immortel royaume; ce sens convient à l'artiste grave et pensif, noble et charmant, qui promène sur le monde un regard si poétique, l'enveloppe de nuances si fraiches, anime ses personnages d'une piété si délicate et semble avoir peint en écoutant la luth harmonieux des anges.

ce dernier mot, qui est évidemment une *m*; dans tout le reste de l'inscription, les *m* ont la forme ordinaire. D'une autre part, Karel Van Mander et Sanderus le nomment Memmelink, les Italiens *Memmelino*; on a trouvé dans les archives mêmes de l'hospice, que renferme une petite tour carrée, un registre in-folio, dont la couverture en parchemin porte ce titre :

BOVC VAN HALDEGHEH 1513.

Bouc Van Maldeghem, livre de Maldeghem, et non point de Haldegheh. Une monnaie de Maximilien, époux de Marie de Bourgogne, offre aussi son nom écrit avec deux *m* identiques à celles-là. J'ai moi-même remarqué et copié sur un tableau du musée d'Anvers, représentant l'Assomption de la Vierge et attribué faussement à Holbein, le mot *gremium* ainsi tracé :

GREMIVH.

Mais il est également certain qu'on ne trouve de lettre *m* ainsi faite dans aucune inscription des tableaux de Jean Van Eyck. Notre peintre a toujours été appelé Hemling en Allemagne. Nous devons dire aussi qu'on figurait alors les signes alphabétiques avec une extrême irrégularité. La question au surplus est peu importante : voilà sans doute pourquoi on la regarde comme fondamentale en Belgique, et pourquoi l'on s'y arrête, dès que vous parlez du grand homme.

Hemling doit être né vers 1430, dans la ville de Bruges; son plus ancien tableau portait la date de 1450 [1]. S'il ne travailla point près de Jean Van Eyck et eut pour maître unique le fameux Rogier, il dut voir bien des fois le créateur de la peinture néerlandaise, soit au milieu des rues de la cité populeuse, soit dans la retraite où le visitait l'inspiration. Il assista, selon toute probabilité, à ses funérailles, sous les voûtes de l'église St. Donat; des hommes pleins d'émotion entouraient l'humble cercueil de l'artiste, pendant que l'orgue éclatait en gémissements, faisait retentir les nefs de ses désolations sublimes, et que les prêtres, célébrant l'office des morts, chantaient ces belles paroles : « Que ce qui vient de la terre retourne à la terre; que ce qui vient de Dieu retourne à Dieu! » L'ame sensible de Hemling ne fut pas la moins agitée durant cette lugubre cérémonie : les espérances chrétiennes mêlèrent heureusement quelque douceur à l'amertume de ses regrets. On présume qu'il suivit Rogier de Bruges en Italie : les chevaux antiques le frappèrent d'étonnement, et il les copia dans ses ouvrages. On y trouve une reproduction du Colisée, ainsi que d'autres monuments romains de sculpture et d'architecture. Ce fut alors vraisemblablement qu'il

[1] Descamps l'a seul fait naitre à Damme, de sa propre autorité. Il était de Bruges ou de Maldeghem, puisqu'il fut reçu dans l'hôpital St. Jean; Karel Van Mander lui assigne d'ailleurs le premier endroit pour patrie.

exécuta le célèbre manuscrit de la bibliothèque St. Marc, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Dans la première moitié du xvie siècle, il appartenait à un certain Cardinal Grimano, qui l'avait acheté d'un sicilien nommé Antoine, pour la somme alors très-importante de cinq cents sequins. Il le légua en mourant à son neveu Marino, patriarche d'Aquilée, mais stipula qu'après lui cette noble succession reviendrait à l'État et serait placée dans le trésor. L'héritier de Marino, le patriarche Jean Grimaldi, obtint pourtant la permission de garder le volume pendant toute son existence et ne le délivra au grand conseil que peu de jours avant de quitter ce monde : il l'avait enfermé dans un coffre d'ébène richement orné de pierres précieuses. On le conserva longtemps à la bibliothèque St. Marc avec un soin extraordinaire; on le porta ensuite au trésor de l'église du même nom, où il se trouve actuellement.

C'est un petit in-folio du meilleur parchemin. Toutes les grandes lettres sont plus ou moins revêtues d'or, embellies de figures; toutes les marges latérales contiennent de merveilleux arabesques, guirlandes de fleurs et de fruits, oiseaux, papillons et autres objets. Quelques feuilles, marquant les divisions de l'ouvrage, sont entièrement couvertes de miniatures, qui représentent des sujets tirés de la vie des saints : au commencement on voit les douze mois, parmi lesquels brille spécialement Fé-

vrier. Les têtes, les édifices, les paysages ont un caractère évidemment néerlandais, et la composition, le dessin, l'expression des tableaux historiques font naître une surprise d'autant plus grande que l'échelle en est plus restreinte. D'après le voyageur anonyme[1], cent vingt-cinq de ces miniatures ont été faites par Gérard de Gand, ou pour mieux dire Gérard Van der Meire, un nombre égal par Liévin d'Anvers, nommé habituellement Liévin de Witte, et...... par Hemling : les années ont rendu le chiffre illisible dans le manuscrit.

Pour revenir à Bruges, comme pour aller en Italie, le grand dessinateur traversa la France; il n'osa point se risquer au milieu des Alpes, dont le passage était alors bien plus difficile, bien plus périlleux qu'à présent. Aussi, quand il les figura sur la châsse de Ste. Ursule, les peignit-il comme un homme qui ne les avait point vues.

Il fit une autre excursion et visita les bords du Rhin. Les paysages de cette éclatante vallée séduisirent son imagination; il erra plein d'enthousiasme au bord des flots limpides, où se joue la fée de Lurley, où deux chaines de collines projettent leur ombre et mirent leur têtes couronnées de vignobles. Il refléta aussi leur image dans ses tableaux. Cologne,

[1] *Notizia d'opere di disegno della prima meta del Secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, publicata ed illustrata da Jacopo Morelli;* Venise 1800.

la ville sainte, la ville des arts, primitif berceau de l'idéal chrétien dans la peinture, forêt de clochers romans, de tours gothiques, nid de légendes merveilleuses, qui planent au-dessus comme des troupes de colombes, la ville des rois mages et de Ste. Ursule en un mot, ne l'étonna, ne le charma pas moins; il l'intronisa au fond de ses perspectives, avec son diadème de flèches et de créneaux. Il y étudia les nobles ouvrages de Guillaume et d'Étienne; lui que la grâce paraissait avoir doué à sa naissance de dons merveilleux, lui qu'un génie rêveur accompagnait sur tous les chemins, ne put manquer de tomber dans l'extase devant ces douces figures. C'était bien le genre de beauté qu'il aimait, c'était bien le sentiment profond qui agitait son cœur. On eut dit qu'une rosée céleste, une rosée de printemps vivifiait son intelligence et en épanouissait les plus mystérieuses facultés. Il n'oublia jamais cette impression; les liens des écoles flamande et germanique, brisés par le jeune Van Eyck, se renouèrent en lui.

Un manuscrit semble témoigner de son passage au bord du grand fleuve. C'est un livre de prières en latin, de format in-quarto et entièrement analogue à celui que nous avons déjà cité. Il se trouve chez le pasteur Fochem, à Cologne. On pense qu'il était autrefois la propriété de Marie de Médicis, qui mourut dans cette ville. Non-seulement toutes les initiales des chapitres sont couvertes d'or et de

peintures, mais on a décoré d'une manière aussi élégante l'intervalle des alinéas. Sur les bords latéraux se déploient des arabesques, formant des bandes aussi longues que les colonnes d'écriture et larges à peu près d'un tiers Le fond en est d'or mat : sur ce champ brillent des fleurs, des fruits, des oiseaux de tout genre et de capricieux dessins. Au commencement des chapitres et des prières, on admire de grandes scènes historiques, dont la Bible et la vie des saints ont fourni les sujets. La richesse de l'invention, la grâce et la vérité de l'ordonnance, des têtes, des costumes et des paysages donnent à ces miniatures, qui portent le cachet du style de Hemling, une haute valeur. On ignore le nom des maîtres qui l'ont aidé dans ce travail et l'on ne peut dire quels épisodes sont exclusivement de sa main. Le plus beau de tous figure la descente du St. Esprit : la colombe mystique a répandu sur le tableau la lumière et la grâce divines [1].

Les blondes filles de l'Allemagne ne le trouvèrent pas insensible et ne lui témoignèrent point de haine; il emporta leur souvenir dans son cœur, il les préféra même à ses compatriotes et reproduisit leur type avec amour [2].

Son plus ancien tableau connu représentait Isa-

[1] Johanna Schopenhauer.

[2] *Ursula, princesse britannique*, par le baron de Keverberg; Waagen, *Ueber* Hubert und Johann Van Eyck; Johanna Schopenhauer; Schnaase, *Niederländische Briefe*, etc.

belle de Portugal; il avait donc, selon toute apparence, été introduit à la cour de Philippe-le-Bon et chargé de ce travail; la princesse avait perdu la fraicheur de ses beaux jours : vingt-deux ans s'étaient écoulés depuis que le chef de l'école brugeoise avait peint ses traits, alors dans toute leur splendeur. Elle laissa pourtant l'habile néophyte copier une seconde fois son visage, dont le déclin rapide attestait la misère de l'homme. Qu'est-ce que vingt-deux ans, si l'on y réfléchit? Une vague dans l'abyme sans limite de l'éternité. Ce court espace suffit néanmoins pour épuiser l'âme et pour flétrir le corps : il embrasse toutes les années fécondes de la vie, toute notre existence morale; et cependant combien de fois, voulant encore l'abréger, ne répétons nous pas avec amertume : « Seigneur, seigneur, éloignez de moi ce calice! »

La maison de Bourgogne allait aussi bientôt pencher vers sa ruine. Au prudent et sage Philippe-le-Bon succéda l'aveugle et intrépide Charles-le-Téméraire. Ce prince malheureux s'offre à moi comme un poète détourné de sa route. Les nobles instincts, signes de la grandeur humaine, que l'on ne trouve pas chez Louis XI, le cauteleux et perfide monarque, on les trouve dans son antagoniste. Jeune, il aimait la vue de l'océan; il se promenait avec délices sur les plages abandonnées, rêvant au murmure des flots et de la brise : la divine image de l'infini exaltait son ame héroïque. Les pêcheurs le

voyaient fréquemment suivre les digues, plein de secrètes pensées. Pour se livrer sans trouble à ses lectures favorites, il s'était fait construire une haute tour à Gorcum. Là, en présence du Wahal, qui est large vers cet endroit comme un bras de mer, il dévorait les histoires des preux, les anciens romans de chevalerie. Dans ses études il avait montré une grande facilité; il était alors doux et courtois, parceque son intelligence n'avait pas encore une force exubérante; maintenant il s'enivrait d'idéal et de contemplation; des abymes de l'esprit son regard se portait sur les abymes de l'immensité. A ses rêves, il mêlait de pieux sentiments, une dévotion particulière pour la Vierge. On remarquait, dit un de ses historiens, qu'il avait les yeux angéliquement clairs.

Plus tard, lorsqu'il vit les montagnes, il s'éprit d'elles. C'était un autre infini. Son imagination se plaisait à suivre dans les nuages et dans l'azur illimité du ciel leurs blancs pitons, leurs coupoles étincelantes. La taille colossale, les formes majestueuses qu'elles déploient s'accordaient bien avec son enthousiasme et l'élan de son cœur. La musique devait aussi le charmer : la vague et douce magie des sons calme et endort les âmes trop fortes. Quand Luther ne pouvait plus maitriser son agitation, il prenait sa flûte; il en tirait une harmonie suave et tranquille, dont les notes apaisaient l'orage de sa pensée. Charles-le-Téméraire avait besoin de cette placide influence. Il se laissait naïvement bercer

par de mélodieux accords et la tempête se taisait dans sa poitrine.

Ses organes matériels étaient aussi robustes que son esprit. Il avait les bras forts, les mains longues les jambes solides, les reins vigoureux : il terrassait les joûteurs les plus rudes et semblait infatigable. Il parlait avec faconde, pouvait discourir très-longtemps et luttait en ferme champion dans les combats de la logique.

Un homme ainsi constitué devait être naturellement brave. D'où la crainte lui serait-elle venue ? Il était plus propre à défier le péril qu'à l'éviter. Aussi ne donna-t-il jamais aucun indice de peur ; il méprisait la mort et se serait écrié, comme César dans Shakespeare : « Le danger me connait bien et sait que je suis plus dangereux que lui ; nous sommes deux lions nés le même jour, mais je suis le plus vieux et le plus terrible. »

L'amour de l'ordre, de la justice, devait également faire partie d'un semblable caractère. Aussitôt que le vieux duc fut mort, il changea le train de sa joyeuse maison « Plus de grande table commune, dit M. Michelet, où les officiers et les seigneurs mangeaient avec le maître. Il les divisa et parqua en tables différentes, d'où, le repas fini, on les faisait défiler devant le prince, qui notait les absents; l'absent perdait les gages d'un jour. Nul homme plus exact, plus laborieux etc. » Il était grand légiste : ces règles de la conduite humaine que la pensée dé-

couvre, approfondit et montre comme nécessaires, il voulait qu'on les suivît strictement; il n'admettait ni déviations, ni modifications. Les termes moyens conviennent aux faibles : la multitude pour lui plaire devait subir entièrement et rigoureusement le joug du droit. Ici, de même qu'en toute chose, il tombait dans l'excès. Son intelligence roide et inflexible était aussi téméraire que sa bravoure. De là son extrême irritabilité : la résistance, les délais, l'incertitude, le manque de réussite le choquaient personnellement; ils blessaient le fond même de sa nature audacieuse, vaillante et despotique. Pourquoi les événements ne lui eussent-ils point obéi comme des vassaux ? Il ordonne et tout lui semble possible, tout, excepté le naufrage de ses plans. Si donc il rencontre une velléité d'opposition et que la lutte se prolonge, il entrera dans des colères formidables; il châtiera ses adversaires plutôt en impies qu'en rebelles. L'impatience et l'orgueil le pousseront à la cruauté.

Voyez-le après ses défaites, vous le jugerez par sa contenance. Durant le siége de Neuss, de cette petite ville, le courage obstiné des habitants le met hors de lui. Dans sa fureur, il ne veut plus prendre aucun repos; il dort tout armé sur sa chaise, augmentant ainsi son exaspération. Il n'oublie qu'une seule chose, l'emploi des moyens habiles, qui amènent le succès et doublent les forces. Sa volonté est si ferme, si impérieuse, qu'elle ne calcule pas : il

semble que tout doive fléchir devant une puissance de ce genre. Mais, par son excès même, elle devient dangereuse ; une fougue tellement hyperbolique aveugle et désarme le malheureux prince : il fond sur les obstacles, non pas comme la mer qui ébranle et entraine les rochers, mais comme le matelot poussé par la vague qui se brise contre les falaises.

Après la bataille de Granson, retiré à Lausanne, il éprouve d'incroyables tortures. Son inaction forcée, la honte, la soif de la vengeance le percent de mille dards. Il ne se tenait pas « dans la ville, mais dans son camp, sur la hauteur qui regarde le lac et les Alpes. Seul et farouche, il laissait sa barbe longue; il avait dit qu'il ne la couperait pas, jusqu'à ce qu'il eût revu le visage des Suisses. A peine s'il laissait approcher son médecin, Angelo Catto. La bonne duchesse de Savoie vint pour le consoler; elle fit venir de la soie de chez elle pour le rhabiller; il était resté déchiré. en désordre et tel que Granson l'avait fait. » A la suite de Morat, ce fut un désespoir sans bornes. Comment supporter une déroute si complète? Lui, le brave des braves, le maître impérieux, l'ame chevaleresque et poétique, il avait fui, couru ventre à terre! Tout lui avait échappé, l'honneur, la puissance, la victoire! Le monde riait, ses ennemis triomphaient. Pour ces esprits hautains, fléchir c'est mourir. Une cécité morale le frappe, le vertige le saisit : encore un peu de temps, et il expire d'une façon lamentable, victime

de son exagération enthousiaste et de sa maladresse héroïque.

Les goûts élevés de Charles-le-Téméraire, son éducation brillante, son amour du faste l'excitaient à encourager les arts. Il fit faire un grand nombre de manuscrits somptueusement ornés, que possède la bibliothèque de Bourgogne. Après Granson et Morat, les Suisses en trouvèrent de magnifiques dans sa tente : les personnes qui visitent Berne les admirent encore. Sa véhémence préparait le malheur des Pays-Bas et la chute de l'école brugeoise, qui dépérit avec la Néerlande, mais pendant son règne il ne la laissa point sans protection. Il est à croire que Hemling fut un de ses peintres officiels; il l'emmena dans ses guerres, où le suivait presque toute sa maison[1]. L'artiste pieux assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite, sur les champs couverts de neige.

Or, peu de temps après cette cruelle déroute, un homme d'un certain âge entrait à Bruges par la porte qui mène vers Damme[1]. Il était pâle et che-

[1] « Sa tente était entourée de quatre cents autres, où logeaient tous les seigneurs de sa cour et les serviteurs de sa maison. Au dehors brillait l'écusson de ses armes, orné de perles et de pierreries; le dedans était tendu de velours rouge brodé en feuillages d'or et de perles; des fenêtres dont les vitraux étaient enchassés dans des baguettes d'or, y avaient été ménagées. Le fauteuil où il recevait les ambassadeurs et donnait ses solennelles audiences était d'or massif etc. » *Histoire des ducs de Bourgognes*, par M. De Barante.

minait avec lenteur ; une maladie semblait épuiser ses forces, son costume déchiré annonçait la misère. Un blanc tapis cachait le sol des rues et les toits des maisons ; un ciel obscur se déroulait sur la ville, et la bise gémissait tristement dans les carrefours. Il s'arrêtait de loin en loin, comme pris de défaillance, puis continuait sa marche. Ses amis ne le reconnaissaient plus, ou, le voyant malheureux, se détournaient de lui. Que faire ? quel gîte choisir ? quel charitable cœur implorer? De tous les sentiments, la compassion et l'amour de la justice sont les plus débiles ; malheur à celui qui n'a pas d'autres soutiens, ni d'autre espérance! L'infortuné se dirigea donc vers l'hôpital, cet asile du génie et de la vertu. Il sonna la clochette du monastère St. Jean, puis tomba presque évanoui sur une borne. Les religieux le transportèrent dans une de leurs salles, l'examinèrent, virent qu'il souffrait d'une blessure et lui prodiguèrent leurs soins.

Il lutta bien des jours contre la douleur; mais les mois embaumés revinrent, le printemps chassa devant lui les troupeaux de nuages, qui blanchissaient les plaines du firmament. Le voyageur recouvra peu à peu la santé, il parla de son art, de ses tableaux et l'on reconnut le grand Hemling. Sa figure n'était pas belle : des pommettes saillantes, des lèvres épaisses, une large bouche, un nez trop fort, des sourcils trop relevés, des yeux dont l'axe n'était point tout-à-fait parallèle constituaient une physio-

nomie lourde et agreste, qui permettait de le prendre pour un manœuvre. Des cheveux sans souplesse encadraient cette tête sans grâce. Un homme très-fin eût seul reconnu dans ses yeux légèrement hagards, dans son air préoccupé, l'abstraction de la rêverie et la profondeur de la pensée[1].

Dès que Hemling fut assez bien portant pour travailler, il demanda des pinceaux. Le frère Jean Floreins Van der Riist, grand amateur de peinture, se hâta de lui procurer tous les instruments nécessaires. D'une main encore mal asurée, le pauvre artiste exécuta la sibylle Zambeth, le plus faible des panneaux conservés dans l'hospice. La tête offre peu d'expression, elle est pleine de mollesse et de langueur, comme il devait l'être lui-même; point de sentiment profond, coloris assez pâle. La pythonisse porte un voile d'une délicate transparence; on dirait ces légères vapeurs que le printemps et l'automne déploient sur les campagnes néerlandaises, et qui prennent des formes si diverses, tantôt enveloppant la terre, où elles dorment immobiles, tantôt soulevées comme une large toile à plusieurs mètres du sol, tantôt obliquement poussées, comme des nuages en miniature, au flanc des bois qu'elles rayent de blanches zônes. Hemling sentait son génie et ses forces re-

[1] C'est ainsi que Hemling s'est peint lui-même dans le portrait qui appartient à M. Aders.

naître, pendant que le tableau s'animait sous ses doigts [1].

En causant avec Jean Floreins, l'idée leur vint de faire une châsse éclatante, pour y déposer les restes de Ste. Ursule et de ses compagnes, gardés jusqu'alors dans un vieux reliquaire. On ordonna de la construire et de lui imprimer la forme d'une maison gothique. Le peintre y déroula toute l'histoire des nobles filles, leurs voyages, leur martyre et leur glorification. Accueilli, soigné par les frères, quand il se trouvait malade et sans ressources, il ne voulut point qu'on lui payât son labeur. Les comptes de l'hôpital ne mentionnent que les dépenses de menuiserie et les frais pour la translation des reliques. On n'y parle point d'argent donné à l'artiste. Cette grande entreprise lui demanda, selon toute vraisemblance, dix-huit mois d'assiduité. Les plus anciens parmi les autres tableaux conservés dans l'édifice portent la date de 1479. L'un représente le mariage mystique de Ste. Catherine, l'histoire de St. Jean-Baptiste et celle de St. Jean l'évangéliste : le second nous offre l'adoration des mages. Ces deux travaux furent commandés par Jean Floreins et on doit croire qu'il rétribua Hemling. Sur

[1] Dans le haut de la peinture, à droite, on lit l'inscription suivante : *Sybilla Sambetha, quæ et persica, an. ante Christ. nat.* 2040; et au bas ces paroles : *Ecce bestia conculcaberis, gignetur dominus in orbem terrarum, et gremium Virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabitur.*

le premier, l'artiste le plaça derrière Ste. Catherine; il a pour vêtement le costume ordinaire des moines de l'hôpital et semble tout joyeux de figurer dans une si belle œuvre : au fond du tableau, il reparait habillé d'une robe noire, exerçant les fonctions de jaugeur public : des tonneaux l'environnent, une grue s'allonge sur sa tête, celle qu'on employait pour charger et décharger les pièces de vin et de liqueurs; les bâtiments et une tour éloignée indiquent le lieu où s'accomplissait jadis la vérification. Le signe dont le religieux marquait les futailles se trouve en bas du panneau central, près de l'inscription latine. Le cénobite ne fut point oublié dans l'adoration des mages, on l'y voit à genoux, priant avec ferveur. Il était alors âgé de trente six ans; sa figure annonce un caractère plein de franchise, de bonté, de vivacité. Le grand peintre et cet homme loyal devaient bien s'entendre [1].

[1] « Ce Jean Floreins figure sur le grand comme sur le petit tableau, apparemment parcequ'il en avait payé la dépense, que je n'ai pu trouver renseignée dans les comptes de l'hôpital, quoique j'y aie bien vu le nom de ce frère. — L'emploi de jaugeur public appartenait de temps immémorial à un des frères de l'hôpital, et j'en ai vu un nombre considérable de mentions dans les comptes de la maison, depuis le XIII[e] siècle jusque bien après l'époque de Jean Floreins. Le produit de cet emploi est renseigné habituellement dans les comptes, mais sans indication de celui qui l'exerçait. On voit encore aux archives de cet établissement, outre quelques traités manuscrits de jaugeage, du XV[e] siècle, une très-ancienne jauge, appelée *vergier-roede* dans les comptes. » Scourion, *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 302.

Pendant l'année 1480, il fit pour la chapelle des *Corroyeurs*, à Notre-Dame, une répétition du même sujet : Pierre Bultynck, échevin de Bruges, et Catherine Van Ryebeke, sa femme, les donataires, y brillaient dans leurs plus magnifiques atours, enchantés de recevoir un si grand honneur.

Cependant la renommée publiait partout les merveilles de son pinceau. Les moines du couvent de Sithiu, près de St. Omer, voulurent en posséder quelques unes. Hemling fut appelé dans la riche abbaye, dont la construction première datait de l'année 648. Anéantie plusieurs fois, brûlée par les hordes septentrionales en 861 et 881, renversée par un tremblement de terre en 894, devenue la proie des flammes en 1020, elle était toujours sortie plus brillante de ses ruines, grâce à la persévérance et au zèle des cénobites. Maintenant ils voulaient orner l'autel principal de leur église, avec un luxe digne du monument et de leur opulence. Hemling fut chargé d'y peindre l'histoire de St. Bertin, fondateur de la maison. Il la déroula tout entière en dix compartiments, dont chacun forme un tableau d'une grande beauté. Jamais sa couleur n'avait été plus chaude, son expression plus suave, ni sa main plus adroite. La majesté, le silence de cotte noble demeure l'inspirèrent sans doute; il errait dans ses moments de loisir sous les ogives du cloître, promenant ses regards sur le vert préau, sur les baies lumineuses qui échancraient l'ombre des avenues, sur

la danse des morts qui occupait toutes les murailles. Ses émotions lui furent propices, car il a représenté cette partie du monument avec une puissance, un attrait, une poésie extraordinaires.

Une autre communauté ambitionna la gloire d'employer son talent. Il termina en 1484, pour l'hospice St. Julien l'admirable peinture du musée de Bruges, qui nous met sous les yeux St. Christophe. Il coloria, trois ans plus tard, pour le même hospice, un petit tableau à deux volets, où figurent d'un côté la Vierge, de l'autre Jean Van Nieuwenhoven, qui en paya les frais. La roue du temps, cette machine formidable et impitoyable, ne l'a pas atteint ni broyé comme tant d'autres. Je présume que ce Van Nieuwenhoven fut un second ami, que l'enthousiasme et le respect attachèrent à Hemling.

Que devint-il ensuite? Dans quels lieux la fortune le poussa-t-elle? Demeura-t-il dans sa patrie, ou une brise étrangère souleva-t-elle ses cheveux blancs, sur des grèves jusqu'alors inconnues pour lui? Don Alonzo Pons, secrétaire du roi d'Espagne et de l'Académie St. Ferdinand, arriva un jour, tandis qu'il visitait la péninsule ibérique, à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos. C'était un pompeux monastère, dont un architecte du nord avait, en 1454, dessiné le plan; celui-ci se nommait Jean de Cologne et avait franchi les Pyrenées à la suite de Don Alonzo, évêque de Carthagène, qui revenait du concile de Bâle. Il dirigea la construc-

tion, pendant toute sa vie, et eut pour successeur Garcias Fernandez de Martienzo, que remplaça son propre fils appelé Simon.

Dans le chœur de l'église, Don Alonzo Pons remarqua sur un autel de très-anciennes peintures, dont la beauté le remplit d'étonnement. L'histoire de St. Jean Baptiste en avait fourni les divers épisodes. La noblesse des formes et de l'expression, la splendeur du coloris, le soin prodigieux du travail et le bon état des panneaux l'enchantèrent. Il voulut savoir le nom du peintre; il questionna, fit des recherches, et eut bientôt la joie de trouver ce qu'il désirait dans les archives de la maison.

Le peintre Juan Flamenco (Jean le Flamand), y était-il dit, avait commencé ces tableaux en 1496 et les avait terminés en 1499. On lui avait donné le bois et en outre 26,735 maravédis de récompense.

Ce Jean le Flamand ne peut être que Hemling. Nul artiste fameux, excepté lui, ne portait alors dans les Pays-Bas le nom de Jean, nul autre n'était capable de faire naitre une admiration aussi vive. Il aimait beaucoup à traiter l'histoire de son patron, et cela par un motif bien naturel. Les éloges de Don Alonzo correspondent à ses qualités. Voilà des raisons suffisantes pour lui attribuer cet ouvrage; mais on a eu tort d'en induire qu'il l'avait exécuté en Espagne, qu'il y avait fini ses jours loin de son pays et dormait ignoré dans le cimetière de la Chartreuse

ou de quelque autre édifice. La gloire de l'école néerlandaise avait alors pénétré fort loin : du temps même des Van Eyck, elle était déjà connue de toute l'Europe. Les artistes commençaient à faire des pélerinages dans les Pays-Bas et même de longs séjours, afin d'y apprendre les secrets de la peinture. Il y a tout lieu de croire que Martin Schœn y étudia [1]; il est indubitable que Frédérick Herlin et Lucas Cranach s'y formèrent, le premier avant 1462, le second vers 1492. Jean Van Eyck était d'ailleurs allé lui-même en Espagne : on ne peut donc vraiment douter que les mérites des peintres néerlandais y fussent connus. Philippe-le-Beau venait d'ailleurs d'épouser Jeanne la folle [2] et de nouvelles relations s'établissaient entre les deux pays. Le commerce de Bruges les avait précédées; depuis longtemps maints navires allaient de l'une à l'autre plage. Des artistes de Cologne dirigeaient la construction de la Chartreuse : il était impossible qu'ils vécussent dans une entière ignorance du génie de Hemling : les rayons de sa gloire devaient les atteindre plus facilement. Pourquoi les solitaires de Miraflores n'eussent-ils point chargé un négociant espagnol de demander au grand Brugeois les peintures qu'ils désiraient placer dans leur église? Il y avait déjà un demi-siècle et plus qu'on transportait les œuvres

[1] Il mourut en 1488.
[2] En 1496.

flamandes en Italie. Selon l'usage de l'époque, ils fournirent les panneaux, subvinrent aux frais d'exécution et payèrent le labeur de l'artiste. Une galiote prit à bord les radieuses images. L'auteur ne pouvait alors compter moins de soixante-six ans. Croit-on que cet âge lui permît de braver les fatigues de la mer, les dangers de toute sorte qui menaçaient alors les voyageurs, et les effets d'un changement de température, effets mortels quand la vieillesse vous ordonne la prudence et l'immobilité ?

Une preuve matérielle anéantit d'ailleurs cette hypothèse : c'est le charmant diptyque du musée d'Anvers. Une des faces extérieures nous montre Jésus debout, tenant de la main gauche les Évangiles et bénissant le monde de la droite. Sur l'estrade qui le porte, on lit d'une manière distincte 1499. Le second revers offre au spectateur l'abbé du couvent des Dunes, à Bruges, qui fit exécuter la peinture. Elle est restée dans le monastère même jusqu'à notre époque, et M. Van Ertborn l'acquit des anciens moines en 1829. Pour tracer l'image du supérieur, il fallait que Hemling fût dans la ville de Bruges, et conséquemment il n'habitait point l'Espagne. Je doute fort, au surplus, que ce soit là son dernier ouvrage. Une des faces internes représente la Vierge au milieu d'une église gothique. Rien de plus doux et de plus frais que le groupe de la noble mère et du sauveur des hommes, rien de plus admirable que le monument déployé autour d'elle. La perspec-

tive en est si bien faite, il y a tant de justesse dans les proportions, la lumière pénètre si bien par les hautes croisées, l'édifice a un air si calme, si noble, si religieux, qu'il vous semble y entrer pendant qu'on l'examine et qu'on éprouve une pieuse émotion, un désir de recueillement, une paix profonde, comme sous les voûtes silencieuses d'une cathédrale. La mort n'en point terni les couleurs de son haleine glacée, elle n'avait pas affaibli le talent du peintre. Il possédait encore toute sa verve, toute sa précision et toute sa jeunesse intellectuelle, car les âmes fortes bravent plus longtemps que les hommes vulgaires l'inflexible inimitié des ans.

On ne sait donc ni quand il laissa choir sa palette, ni dans quel lieu il termina ses jours, ni quel sol abrite sa dépouille. Faut-il le regretter, faut-il s'en plaindre? Je ne le crois pas. Qu'il dorme tranquille dans sa tombe inconnue, sans les honneurs tardifs que les nations prodiguent aux morts, non point par gratitude, non point parcequ'elles aiment et vénèrent le génie, mais pour contenter leur sot orgueil et donner prise à leurs fanfaronnades. Tous les individus qui les composent sont charmés de pouvoir dire : « Oh! oh! *nous* avons produit beaucoup de grands hommes, *nous* formons un beau peuple, *nous* avons du talent, personne n'en a plus que *nous*; voyez *nos* architectes, *nos* sculpteurs, *nos* peintres, *nos* poëtes! » Et chacun d'eux se rengorge, aussi fier de ces gloires jadis méconnues ou

insultées, que s'il avait droit lui-même à leur couronne d'épines. Et souvent leurs aïeux n'ont pas daigné suivre au champ du repos ces illustres compatriotes, ni marquer d'une pierre la fosse qui les engloutissait pour toujours! L'ont-ils fait, après une longue suite d'injustices, quel en est le résultat? Des troupes de badauds viennent d'un air maussade ou inattentif regarder cette tombe fameuse, prononcent quelques paroles burlesques, pendant que le gardien leur psalmodie l'histoire du trépassé, irritant son ombre et exploitant ses malheurs, puis vont admirer quelque niaise production ou écouter les balivernes d'un empirique. Mieux vaut l'oubli, la solitude et la majesté de l'éternelle paix.

Cette modestie des nations a récemment inspiré à l'Allemagne le désir de placer Hemling dans son Walhala historique. Les preuves alléguées pour soutenir une pareille opinion me semblent des plus frivoles; la seule chose évidente, c'est l'amour propre qui l'a fait concevoir. En 1822, M. Von Lassberg, demeurant à Eppishausen, près de Constance, acheta dans la dernière ville un manuscrit du quatorzième siècle. Il renfermait la chronique alsacienne de Konigshoven, rédigée en 1386. La généalogie d'un Hans Hemling occupe la fin du livre, et les caractères annoncent une époque assez rapprochée de la date qu'on vient de lire. On avait alors l'habitude de consigner des notices de ce genre

dans les Bibles et autres ouvrages précieux, qui se léguaient comme un bien patrimonial. La liste ne remonte pas plus haut que le grand-père, Radin Hemling, né en 1342, mort en 1414; viennent ensuite : le père, Conrad, né en 1394, mort en 1448; la mère, Marguerite Bruschin, décédée en 1447, et leurs six enfants, dont l'avant-dernier, *Hans Hemling*, avait vu le jour en 1439. Quelques détails sur l'histoire de la famille sont joints à cette nomenclature; ils vont jusqu'à l'année 1490, où une des sœurs fut mise au tombeau. On trouve de plus dans le manuscrit certains faits intéressants, qui eurent la ville de Constance pour théâtre, et l'énumération des évêques qui régirent le diocèse : elle ne cesse qu'après Henri van Hoewen, lequel porta le rochet entre les années 1439 et 1475. Ce supplément est écrit de la même main que la généalogie et n'a pas encore été imprimé. Une autre addition allonge l'article sur Frédéric de Blankenheim, qui termine la série des évêques de Strasbourg; il occupa plus tard, depuis 1393 jusqu'en 1423, le siége épiscopal d'Utrecht. Ces nouveaux renseignements sont exprimés en hollandais; ce qui montre que l'exemplaire a longtemps séjourné dans la capitale de la Gueldre. La dernière circonstance indique à son tour comment l'ouvrage est tombé entre les mains du peintre. Hemling serait en conséquence un artiste allemand, qui, venu à Bruges pour se former, aurait trouvé

le pays agréable et y aurait fixé sa demeure[1].

Tels sont les raisonnements sur lesquels s'appuient M. Boisserée et Mme Schopenhauer. Leur patriotisme voudrait faire des conquêtes dans l'histoire et emmener captif au-delà du Rhin un des grands hommes de la Belgique. Mais leur force et leur adresse ne sont point au niveau de leurs bonnes intentions. Quoi! parce qu'il a existé sur les frontières de la Suisse, durant le xve siècle, une famille qui portait le nom de Hemling, parce qu'un de ses membres s'est avisé de mettre quelques notes à la fin d'un livre, il faut que l'artiste néerlandais change de pays! Ce nom essentiellement germanique ne devait-il point se retrouver dans tous les endroits où l'on parle un dialecte teuton? Encore si l'on mentionnait les goûts, la carrière de Jean! Mais il n'est pas question de peinture, et l'on ne peut guère supposer que le rédacteur de ces mémoires eût oublié un fait d'une telle importance. Qu'un évêque, allant résider à Utrecht, ait gardé le manuscrit et ne l'ait point vendu, il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Après sa mort, sa bibliothèque fut sans doute transportée dans sa ville natale; la chronique y revint de cette façon; un acheteur la prit pour album et elle y demeura plusieurs siècles. Le dignitaire de l'église ne l'aliéna

[1] Article de Boisserée, dans le *Kunstblatt* de 1822; *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 309; Johanna Schopenhauer, tome 1er, page 119.

donc point en Belgique, de sorte que Hemling, ne l'ayant point possédée, n'a pu y écrire la généalogie. S'il était venu au monde à Constance, les Alpes lui auraient été familières, et nous savons déjà qu'il les a peintes fort inexactement sur la châsse de Ste. Ursule. On le force donc bien vainement de comparaître ici : son origine ne se trouve point en cause, il peut rester tranquille au fond de son tombeau.

Si l'on veut éclairer les parties ténébreuses de sa destinée, les archives de Bruges sont le point par où doit jaillir la lumière de l'histoire. On les dit d'une grande richesse. Depuis six cents ans, les papiers s'entassent dans cette nécropole. Là dorment tous les souvenirs de la commune; là sont inscrites les épitaphes de ses gloires défuntes. Qu'un homme y pénètre, armé de la baguette magique du patriotisme; qu'il en frappe ces poudreux monuments des générations éteintes; une voix douce et faible comme celle d'un spectre lui répondra bientôt, des formes brillantes se dresseront devant ses yeux, il marchera escorté des fantômes de ses pères. Nulle entreprise n'éveillerait plus sûrement l'attention de l'Europe; on écouterait au loin ces bruits mystérieux du sépulcre, où résonneraient des noms célèbres : ils porteraient partout celui du nécroman, dont la hardiesse aurait évoqué les morts du sein de leur oubli. Mais pourquoi former des souhaits inutiles ? Les Belges de notre temps ne sont plus les

Belges d'autrefois: l'art est leur moindre souci. Eux qui ne peuvent intéresser le monde que par leurs talents, par l'histoire et les productions de leurs grands hommes, dédaignent ce qui les touche et se préoccupent d'une politique sans influence sur les contrées voisines. S'ils fouillent les vieux documents, ils n'y cherchent pas d'illustres vestiges; que leur importe! ils ont bien autre chose en tête! Ils veulent savoir quelles armoiries tel seigneur obscur étalait sur son pennon, comment s'appelait le majordome de tel prince et combien ses palefreniers recevaient pour étriller ses chevaux! Ils impriment à grands frais ces belles découvertes. Tant les hommes sont naturellement absurdes, tant le peuple belge sort avec peine de la profonde décadence où il était tombé ou dix-huitième siècle [1]!

[1] Il est bon de rappeler ici, comme des preuves irréfragables, que la Belgique dépense chaque année trente millions pour ses soldats et quarante-quatre mille francs ponr ses artistes. Les anciennes collections privées disparaissent l'une après l'autre, tandis que la Hollande garde religieusement les siennes. Il y a peu d'années, un marchand de tableaux offrit au gouvernement quinze ouvrages magnifiques de Hemling, de Bernard Van Orley et d'autres peintres; il en demandait cent cinquante mille francs : ce n'était pas la valeur de ces joyaux inappréciables; on ne voulut pas même l'écouter. Il les montra au roi de Hollande, qui en donna sans balancer dix mille francs de plus et qui fit bien. Il est honorable pour lui de posséder de pareils chefs-d'œuvre méconnus ailleurs.

CHAPITRE X.

Jean Hemling.

Caractère général des travaux de Hemling. — Détails de sa manière. — Ses plus anciens tableaux — Châsse de Ste Ursule.

C'est une règle éternelle de la poésie et de l'art que l'un et l'autre, après avoir vaincu les premiers obstacles, déploient tout-à-coup une hardiesse illimitée, passent de l'indécision et de la crainte aux excès de la force. Ils marchaient naguère en tâtonnant, comme dans une avenue souterraine; maintenant ils se redressent avec fierté, comme s'ils apercevaient une subite lumière et que les profondeurs du ciel, les plaines ondoyantes, la rutilation des vagues et l'immensité des bois leur causassent

un vif transport. La littérature, l'architecture, la sculpture et la peinture commencent par l'énergie et la grandeur, aussitôt qu'elles peuvent accomplir des œuvres immortelles. C'est leur premier élan, le premier usage d'une liberté conquise sur leur faiblesse, le premier éveil de leur imagination et le premier essai de leur vigueur; elles aspirent à l'infini, tentent l'impossible et courent au but de leur espoir avec un enthousiasme effréné. Puis leur véhémence s'apaise, leur fougue se calme, leur ivresse se dissipe : elles entrent d'un air réfléchi dans leur seconde période. Bien des épreuves ont été faites, bien des chûtes ont signalé d'audacieuses entreprises. Elles méditent, calculent leurs moyens, restreignent leur ambition; elles ne veulent plus sortir de la sphère terrestre et planer sans relâche dans la zône du sublime: parvenues à l'âge mûr, elles se contentent de la beauté. Harmonie, justesse des proportions, formes pures et brillantes, voilà l'idéal qui flotte devant leurs yeux. Ce n'est pas le firmament qu'elles rêvent, mais le jardin de délices. L'inspiration, qui d'abord inondait les plages poétiques, a modéré sa violence et est un peu descendue. Elle baisse encore, elle poursuit sa retraite; la beauté noble et virginale se trouve elle-même peu à peu délaissée; la grâce, l'esprit, la finesse, l'élégance deviennent la limite que l'onde atteint, sans la franchir. Le mouvement continue, les flots se dérobent toujours; les moyens les plus grossiers,

les effets les plus vulgaires, les passions les plus matérielles envahissent alors le domaine de l'art et le corrompent jusque dans ses profondeurs. Ainsi chez les anciens nous voyons se succéder le terrible et dramatique Eschyle, l'harmonieux Sophocle, l'élégant, l'adroit Euripide, le lascif Agathon; Homère occupe les plateaux élevés du poëme épique, le doux Virgile nous apparaît à mi-côte, le subtil et ingénieux Lucain brille au-dessous de lui, Pétrone et Apulée cheminent au bas de la montagne. La littérature italienne nous offre un spectacle analogue : elle a pour aube première le génie du Dante; puis se lèvent la sobre imagination du Tasse, le goût délicat de l'Arioste, la verve railleuse de Pulci et de Berni; les obscènes productions de Marini forment le soir de ce beau jour, soir plein de visions délirantes. Michel Ange précède de même Raphaël, Raphaël précède Corrège, et celui-ci expire avant la naissance de Luca Giordano, surnommé le faiseur, talent vulgaire et impudique. Le rude Corneille, le sage Racine, le spirituel Voltaire et le hardi Beaumarchais signalent en France des périodes équivalentes dans l'art du théâtre. Comme l'oiseau de Paradis, l'intelligence de l'homme essaye d'abord ses forces; puis elle prend son vol, plonge au milieu de l'éther, descend peu à peu lorsque sa vigueur l'abandonne, et ne touche la terre que pour mourir. Elle a seulement le don de renaître et monte plusieurs fois vers le ciel.

La peinture néerlandaise a subi le pouvoir de cette règle fondamentale. Les Van Eyck ont ordinairement plus d'énergie que de charme; leur dessin, leur coloris, leur travail et leur conception présentent une grande fermeté; ce sont avant tout des artistes robustes. L'attrait, la poésie leur manquent en bien des occasions Le vrai les séduit plus que le beau. Tel n'est pas Hemling, le Virgile de l'art flamand. Esprit suave et doux, noble et contemplatif, il a choisi l'idéal pour guide: semblable au jeune Tobie escorté par un ange, il a obtenu sous sa conduite une douce victoire et s'est uni à une périlleuse fiancée: la grâce l'a pris dans sa couche, lui a octroyé toutes ses faveurs, sans l'exposer à la mort et sans l'énerver. Il est sorti de cette épreuve le sourire sur la bouche.

Son astre charmant n'éclaire pas les visages seuls de molles lueurs. L'habile disciple a mieux étudié que Jean Van Eyck les formes du corps et reproduit le nu avec une science, avec une adresse plus grandes. Les membres n'ont point une maigreur inopportune, les chairs sont finement modelées. Le Baptême du Christ, exposé à l'académie de Bruges, et la troisième miniature peinte sur la châsse de Ste. Ursule ne permettent pas de révoquer en doute ces progrès. Il a déployé dans l'exécution des mains autant d'habileté que les deux frères; il leur est supérieur quand il figure les jambes et les pieds: on ne saurait voir rien de plus

beau en fait de dessin et en fait de couleur. Ils semblent trop délicats, trop poétiques pour fouler la terre, et dignes seulement des envoyés de Dieu qui flottent à travers les espaces.

Ses draperies moins volumineuses sont plus agréables: il ménage l'étoffe, épargne les plis. Les personnages ne succombent point sous l'énorme poids de leur costume. Ce faux goût, que l'on trouve dans certaines peintures des Van Eyck et de leurs élèves, ne leur appartenait point en propre. Ce n'est pas un trait primitif, mais un signe de décadence. L'art débute par l'avarice et non par la prodigalité: il use d'abord trop péniblement de ses ressources pour ne pas les employer avec modération, avec timidité; ses draperies sont indigentes, son travail prudent: il se borne au strict nécessaire. Quelques arbres simulent une forêt, quelques gouttes d'eau tiennent lieu des fleuves et de l'Océan. Il n'abuse que plus tard de ses moyens, lorsqu'il en est tout-à-fait maître, qu'il se lasse de la justesse et que la sobriété l'ennuie. Les costumes de Van Eyck me paraissent donc imités de la sculpture en vogue à son époque. On retrouve dans celle-ci la même ampleur hyperbolique, les mêmes agencements arbitraires, la même profusion de plis. Comme l'architecture, elle déclinait alors rapidement; elle était arrivée à cet âge où l'accessoire étouffe le principal, où les ornements surchargent, déguisent et annulent le fonds. Le gothique de la décadence brisait

toutes les lignes, cachait toutes les formes générales sous une éruption d'enjolivements; on ne voyait plus que les coquetteries du détail, et l'ensemble perdait sa grandeur. La statuaire contemporaine tombait dans les mêmes défauts, dans les mêmes excès: la draperie vient de nous en offrir une preuve. Le goût délicat de Hemling le préserva de ces erreurs: il amoindrit les étoffes de ses dévanciers, en supprima les brisures et le papillotement; il se laissa bien quelquefois entraîner vers l'ancienne coutume, mais il aperçut et désigna la bonne route, cette voie sacrée où marchaient les artistes grecs, où Raphaël chemina plus tard.

Son amour de la beauté se trahit encore dans l'expression de ses figures et dans la manière dont il rend certaines actions, qui choquent les sens. La religion chrétienne n'est pas pour lui la doctrine du sacrifice, mais une loi consolante et une promesse de bonheur. Il suit les traces de Rogier de Bruges, son père intellectuel, en qui nous avons signalé ces tendances. On peut même dire qu'il est moins austère. Il ne peint pas, comme Jean Van Eyck dans quelques ouvrages, l'exaltation fanatique de la piété; il aime mieux une dévotion tranquille, une patiente espérance. La foi se présente à lui comme une blonde Vierge du Nord, au sein calme, aux yeux bleus, qui porte sur la tête une couronne de fleurs et plonge en souriant la vue dans l'infini. Hemling a peint quelques martyrs: de semblables

motifs devaient répugner à son ame délicate et je présume que les tableaux lui auront été commandés. Il a su toutefois éluder avec adresse les circonstances les plus repoussantes. Dans une chapelle de l'église St. Pierre, à Louvain, se trouve un panneau qui figure la mort de St. Erasme. Le confesseur, étendu sur une planche, souffre une torture épouvantable; on lui a fendu la peau du ventre, on a saisi l'extrémité du long intestin et deux bourreaux dévident ses entrailles à l'aide d'un tourniquet. On ne peut guère concevoir d'idée plus atroce; mais comme la blessure est très-petite, le cœcum fort propre, et que pas une goutte de sang ne les rougit, cet affreux supplice ne cause point d'horreur. L'attitude et le visage du patient contribuent à l'éloigner: il ne se débat point dans les angoisses du désespoir, dans les crises d'une intolérable douleur; il comprime ses tourments, leur oppose la piété, la résignation, et ne perd point son calme angélique. Le *Martyre de St. Hippolyte*, qu'on voit dans l'église St. Sauveur, à Bruges, atteste la même finesse et le même goût. On va écarteler l'apôtre : les liens entourent ses membres, les chevaux sont prêts et s'élancent, mais il est encore intact et ressent les premières secousses; plus tard ce serait un spectacle effroyable, que le peintre a voulu nous épargner. Le corps maigre et nerveux du Saint résiste : sa figure se contracte, il ouvre la bouche et jette des cris, mais il lève au ciel des re-

gards pleins d'une brûlante espérance; son visage reste noble en exprimant l'émotion la plus terrible.

L'enthousiasme idéal, qui guidait le pinceau de Hemling, n'avait pas seulement pour objet le corps de l'homme : il transfigurait aussi la nature. Il cherchait dans le monde extérieur les scènes, les détails les plus poétiques et les embellissait encore. La route avait été frayée par Jean Van Eyck; son successeur y marcha résolument. Il couvrit la terre de moelleux gazons, finis avec tant de patience que l'on peut compter les brins d'herbe; mille fleurs y rayonnent, dont un botaniste indiquerait sur-le-champ l'espèce et le nom. Ici l'on voit des fraisiers, qui arrondissent leurs blanches corolles et décèlent leurs fruits de pourpre, la mauve au calice rayé, la pudique violette, le pissenlit portant son bourrelet diaphane; plus loin, la sauge étale ses feuilles curieusement striées et chagrinées, le millepertuis ouvre son ombelle d'or, la centaurée déploie son panache rose, la lychnis élégante couronne sa longue tige d'un bouquet sans tache. Hemling affectionne beaucoup cette dernière plante, qui abonde au printemps dans les pâturages de son pays : elle annonce les beaux jours et le peuple la nomme ingénieusement fleur de coucou; elle est comme lui la messagère de la saison nouvelle et semble écouter le refrain monotone qu'il chante sous les voûtes silencieuses des bois. Notre artiste donne à

l'eau des nuances charmantes, aux ombres qui s'y projettent une intensité merveilleuse : l'œil s'y joue pourtant comme dans les endroits les plus clairs. Des bords arrondis la maintiennent ; elle coule lentement, doucement, comme les fleuves des Pays-Bas ; des vagues ou des rides légères s'y forment à peine, en sorte qu'elle réfléchit les objets les plus voisins de son cours et le limpide outremer du ciel. Pour les arbres, Hemling les peint de deux façons : il les traite quelquefois avec maigreur, épargnant les branches et disséminant les feuilles : ce doit être sa plus ancienne manière [1]. Il apprit ensuite à grouper leur verdure, à la dessiner par masses profondes. Aucun paysagiste n'a éclipsé les hautes futaies qui ornent le *Baptême de Jésus*, spécialement l'aile droite. Le coloris en est d'une extrême richesse et l'on croit sentir l'épaisseur des feuillages. Une ombre majestueuse dort sous les rameaux : la pensée y chemine, pleine d'attente, de surprise et de joie, comme dans une forêt enchantée.

Un trait par lequel Hemling diffère de Van Eyck, c'est la nuance de ses végétaux. Il dore les gazons des teintes de l'automne : les arbres prennent des couleurs sombres dans les parties inférieures et jaunissent vers leur cime : on dirait que la lumière du soir en pâlit le faîte et l'abandonne avec regret. Ce sont les premiers symptômes de la mort, qui va

[1] On l'observe dans le Martyre de St. Erasme.

joncher le sol de frêles débris. Ces caractères prouvent que Hemling, le rêveur, aimait surtout les mois qui précèdent l'hiver. Nulle saison n'est aussi belle dans la Néerlande, comme en général dans les pays humides : leur atmosphère inconstante a eu besoin de longues chaleurs pour s'éclaircir, pour se fixer. Mais alors, quelle grâce revêt la nature! Les eaux deviennent plus transparentes, et un phénomène, dont j'ignore l'essence, leur communique le don de reproduire les images comme de vrais miroirs : leur surface se change en harmonieux tableaux. Les campagnes sont plongées dans une sorte de recueillement : l'air vaporeux et tranquille semble lui-même réfléchir : on n'entend plus au fond des bois que le chant mélancolique des grives et les sourdes rumeurs des branches agitées. L'homme des champs se figure que d'invisibles génies traversent en soupirant les clairières. La forêt même a encore un attrait plus magique. Rien n'égale l'éclat de ses teintes rousses, couleur aussi flatteuse pour l'œil que celle de la verdure et choisie exprès, comme la dernière, par le souverain ordonnateur. On y retrouve les nuances des fruits mûrs ; la lumière blonde et chaude paraît avoir mûri aussi bien qu'eux. Elle s'est incorporée avec les feuilles, qui en gardent les tons magnifiques. Jaunes en dessus, blanches par-dessous dans le peuplier, elles frissonnent et chatoyent comme une robe d'or et d'argent. Le frêne blémit, quelques espèces ont de sanglants reflets, tels que l'é-

rable et le coudrier. Le hêtre, qui a conservé toute sa parure, déploie dans les airs un manteau d'une sombre opulence. L'orme rèche et vivace défie seul les premières atteintes des gelées nocturnes. Et les chemins couverts de feuillages sonores, comme ils enchantent le regard attentif! Comme la vue se perd dans leurs brumeux détours! Comme la saison qui meurt nous adresse de touchants adieux!

Il est remarquable aussi que les peintres brugeois ne se sont point contentés des aspects de la Flandre. Ils tracent des paysages variés, pleins de rocs, d'éminences, d'accidents. Ce n'était pas près d'eux qu'ils en trouvaient les modèles, mais plus loin, dans le pays de Liége et au-delà. Ils allaient donc probablement y faire des études. Ni les Van Eyck, ni Rogier de Bruges, ni Hemling, n'ont strictement et fidèlement reproduit les grands pâturages de la Néerlande. Des sites plus pittoresques leur convenaient mieux. Il faut descendre jusqu'à Paul Potter, Jean Fyt, Berchem, Wouwerman, Hobbema, Goyen et Teniers pour voir le pays imité. Une recherche idéale contrebalançait encore le principe de l'art flamand et ne le laissait point tomber dans un empirisme absolu. L'amour exclusif de la vérité ne l'emporta que par la suite. On put alors admirer ces vivantes peintures, où se déroulent les grandes plaines de la Néerlande. Je ne sais s'il existe un plus calme spectacle. Vous vous trouvez au milieu d'une prairie; une herbe longue, épaisse et molle, con-

stellée de marguerites, forme une nappe devant vous. Des lignes de saules, des bouquets d'aulnes voilent l'horizon; un fossé plein d'eau, bordé de menthe et de ciguë, achève l'enceinte. Çà et là de belles vaches broutent silencieusement ou ruminent avec nonchalance. Les rayons obliques du soleil effleurent la terre. l'ombre colossale des troncs en raye le vert tapis. Nul souffle, nul murmure; aucun de ces bruits éternels qui grondent dans les bois. Tout respire la solitude et la paix.

Les ciels de Hemling, comme ceux de Jean Van Eyck, manquent aussi de vérité quand on les compare au firmament des Pays-Bas. Ils sont dans le haut d'un bleu foncé, qui pâlit à mesure que l'on descend vers l'horizon; la couleur, près de la terre, en est d'un blanc vif. L'artiste représente mal le peu de nuages qu'il essaye de peindre et semble avoir vécu dans une atmosphère inaltérable. Comment expliquer cette anomalie, chez un homme du septentrion, en butte aux orages de la Flandre? N'est-ce point encore le résultat de son idéalisme? Les tempêtes du Nord, bien loin de lui paraître une beauté, se montraient à lui comme un défaut de la nature et il rêvait de plus doux climats.

Son coloris n'est pas moins idéal que ses types, ses expressions et ses paysages. Il a moins de force que celui du chef de l'école, mais plus de suavité, plus de douceur. Hemling cherche avant tout les nuances agréables: quoique ses tons locaux soient très-vifs,

jamais ils ne se nuisent, et une harmonie souveraine domine l'ensemble. Après quatre siècles de durée, ils ne sont pas devenus obscurs : le temps leur a laissé la fraîcheur qu'ils avaient dans l'atelier du peintre. On voit de lui au Musée d'Anvers une petite Annonciation; les fenêtres de la chambre sont ouvertes, et l'on distingue un paysage éclairé par les lueurs du soir, qui enveloppent également la colombe du St. Esprit: on ne peut examiner ces rayons sans transport, car les teintes en sont d'une beauté merveilleuse et indicible. Les couleurs de Hemling présentent au reste la plus grande variété. Pour la perspective, il l'exécute mieux que Jean Van Eyck: ses terrains ne semblent pas si escarpés, ses fonds pâlissent davantage, comme le réclame, l'interposition de l'air. Il a certainement fait accomplir des progrès à la peinture et n'a pas seulement recueilli les nombreux legs de ses devanciers.

La manière dont il compose annonce encore une ame poétique. Nous avons signalé la tendance narrative des peintres modernes, ce penchant à figurer l'une après l'autre les scènes diverses d'une grande action. Chacune offre alors un double intérêt, et comme tableau isolé, et comme suite d'un précédent épisode. Réunies, elles forment une histoire, ayant son début, son milieu et sa fin: on croit lire une épopée ou une légende. Aucun artiste n'a plus que Hemling affectionné cet enchaînement. Ou il

exécutait des séries de tableaux, où il peignait sur le même les circonstances multiples d'un fait, dans l'ordre chronologique. C'était un drame qui s'animait sous son pinceau, des êtres qui vivaient et remplissaient leur destinée. Il n'eut pas voulu mettre au jour un simple fragment du poëme, ni en briser le lien romanesque.

Quelques justes que soient les indications précédentes, nous devons les restreindre et les limiter, pour les rendre plus vraies encore. L'idéal atteint par Hemling n'est pas un idéal absolu; il ne cherche point la beauté suprême librement et inconditionnellement, à la manière de l'école rhénane et de l'école italienne. Quand il lui arrive de l'atteindre, c'est par exception. La noblesse de ses figures est relative; plus pur que les artistes flamands, il l'est moins que les artistes méridionaux. Ses têtes conservent toujours un peu de la vulgarité germanique et néerlandaise. Un homme, qui ne connaîtrait point ses tableaux et croirait y trouver une poésie, une élégance sans bornes, serait désappointé. Il n'égale ni les Angelico, ni les Francia, ni les Pérugin, ni les Etienne, ni les Guillaume, ni les Raphaël. La ménagère perce dans un grand nombre de ses femmes, de ses saintes et de ses vierges; les fonds de ses panneaux tiennent souvent du genre. Quelque brume empêchait toujours son regard de monter jusqu'au firmament. Il est le plus délicat des peintres de Bruges; mais sa nature sep-

tentrionale appesantissait malgré lui son vol, et il planait dans une région moyenne, au lieu de prendre les fières allures qui distinguent les rois de l'air.

Quelques ouvrages de Hemling offrent une particularité bizarre, mais qui n'est point sans précédents. Mes lecteurs n'ignorent peut-être pas que le célèbre Poussin avait mal aux yeux. Les bords de ses paupières étaient gonflés, rouges et dépourvus de cils. Voilà comment il s'est représenté lui-même dans le portrait suspendu au Louvre. Or, il avait sans doute fini par trouver charmante cette difformité, ou du moins par ne plus la croire telle et par s'y faire la vue. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il l'a communiquée à tous ses personnages, sans exception : ils *possèdent* tous une ophthalmie chronique, dont le peintre les a ornés. On trouverait malaisément un effet plus curieux de l'amour-propre, ou un signe plus réel de naïve illusion. Eh bien! le studieux Hemling a fait preuve d'une égale simplicité. Sa vue distraite, ses yeux légèrement hagards signalent un bon nombre des figures qu'il a modelées sur ses panneaux : on trouve en elles la même expression de rêverie. La grande Ste. Ursule debout à l'extrémité de la châsse, l'enfant Jésus que la Vierge tient dans ses bras à l'extrémité inverse, le St. Erasme qui occupe le volet droit du triptyque dont le milieu représente son martyre, un des apôtres de la Cène dans l'église de St. Pierre, à Louvain, en sont des preuves indubitables. Le dernier

a de plus une grande similitude avec l'artiste. On pourrait faire usage de ce caractère pour déterminer si quelques productions lui appartiennent ou sont d'une autre main.

Parmi les tableaux de Hemling qui nous restent, le premier dans l'ordre chronologique est celui de M. Aders, que l'on regarde comme le portrait du peintre lui-même : il nous a servi à décrire sa figure[1] et a donné lieu aux remarques dont nous venons d'entretenir le public. Sur un coin du panneau se trouve le chiffre 1462. Or, comme le personnage semble avoir dépassé la trentaine, ce morceau confirme notre opinion relativement à la date de sa naissance. Il a les cheveux d'un brun clair et porte une souquenille dont la manche droite est fendue; un bouton réunit les deux bords du crevé. Une espèce de calotte grecque abrite sa tête. On a dit que c'était là le costume des malades soignés dans l'hôpital St. Jean [2]. Mais si Hemling n'eut besoin des religieux qu'en l'année 1477, il ne devait pas être vêtu de la sorte quinze ans plus tôt. Il ne peut avoir été infirme toute sa vie et parqué sans cesse entre les murs du charitable asyle. Consultez la tradition, rien de mieux, mais n'en abusez pas. Ce vêtement d'ailleurs habillait au quinzième siècle une foule de personnes, qui n'étaient ni blessées,

[1] Pages 304 et 305.

[2] Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 94.

ni indigentes : on le retrouve sur un grand nombre de tableaux, par exemple sur le portrait d'Antonello de Messine que renferme le Musée d'Anvers. Il faut donc bien y reconnaître une mode de l'époque.

En 1477, notre artiste peignit, selon toute vraisemblance, la Sibylle dont nous avons parlé plus haut[1], puis il commença la châsse de Ste Ursule. Voici la légende qu'il y a déroulée :

En ce temps là, sous le règne d'Alexandre-Sévère, un prince très-estimable, nommé Théonote, vivait dans la Grande-Bretagne. Lui et son épouse étaient deux modèles de vertu, deux petits chérubins sans tache, comme les rois et les reines qui ornent les contes. Ils s'aimaient beaucoup, mangeaient, buvaient ensemble, et faisaient des promenades sentimentales. Mais quelque longues qu'elles fussent, elles ne les conduisaient point au but de leurs vœux : les chastes flancs de la princesse demeuraient toujours stériles. Le monarque soupirait, gémissait et n'y comprenait rien. Le ciel, qui protège les unions fécondes, eût pitié de leur douleur : la reine accoucha d'une fille que l'on appela Ursule. « Ses parents, dit M. de Keverberg, cherchèrent à rehausser l'éclat des charmes naissants de sa personne, par les leçons de la sagesse et l'exemple des vertus. » Élevée d'une manière si larmoyante, elle

[1] Page 305.

devait faire des progrès rapides, quoique la doctrine du progrès ne fût point encore inventée. Elle montra bientôt les plus aimables penchants et « se développa comme une bonne graine, » nous assure le même auteur. Les deux époux raccourcirent leurs promenades, pour lui verser *les rayons d'une judicieuse tendresse*. Enfin, elle « allait se parer de son seizième printemps, lorsque déjà tous les regards des îles britanniques étaient fixés sur elle. Les rois qui dominaient dans leur enceinte, briguaient tous l'honneur de s'allier à la fille de Théonote. » Mais la fille de Théonote cueillait des pissenlits, en chassait au loin le duvet de son souffle virginal et chantait des chansonnettes.

Le roi des Pictes n'entendait point de cette oreille là. « Il avait appris tout ce qu'il faut pour assujettir les peuples, au lieu de régner sur eux, » et voulait que son fils Conan devînt le mari de la belle Ursule. Le jeune barbare était très-civilisé; il avait « cherché au loin des modèles dans l'art de gouverner pour le bonheur des peuples. » La princesse dévote s'en était bien aperçue, mais elle faisait semblant de ne pas y prendre garde. Son adorateur trouvait cela bizarre et se mettait à pleurer, quand il était seul. Agrippinus, l'auteur de ses jours, lui dit d'essuyer ses yeux, qu'il allait envoyer demander la main *de sa céleste amie*. « Je les menacerai de leur couper le cou, s'ils refusent, ajouta-t-il. C'est le meilleur moyen pour réussir. » Conan tout

joyeux embrassa son noble père et attendit la réponse. Mais Ursule n'était pas facile à mener; elle jura qu'elle voulait rester fille et que, si on l'ennuyait encore, elle irait faire un tour sur le continent. Le souverain des Pictes maugréa, tempêta, sans rien obtenir; la jeune personne vexée ordonna de préparer ses malles.

Or, il y avait à cette époque en Angleterre une extrême abondance de vierges. On n'en avait point encore vu un si grand nombre, et elles n'ont plus jamais depuis lors été si communes. Onze mille se présentèrent pour suivre la princesse, toutes de bon aloi. Les paroles de M. de Keverberg ne laissent aucun doute à cet égard. « L'incarnat de la modestie couvrait les joues de ces charmantes » aventurières. On se pourvut de linge, d'habits, de nourriture, et l'on s'embarqua. Je n'ai pas le courage de vous peindre les adieux. « Bientôt mille groupes éclatants d'innombrables appas s'élancent sur les vaisseaux: de jeunes et tendres vierges manient, comme par inspiration, la voile, et dirigent la manœuvre; elles semblent surpasser en expérience les vieux nautonniers. Virant de bord avec audace, elles gagnent la pleine mer, et se jouent des ondes agitées. Ce sont des mains blanches comme la neige et des doigts de rose, qui subjuguent le plus terrible élément. » Elles arrivèrent ainsi au bras du Rhin nommé le Wahal, dont elles remontèrent le cours, poussées par des vents propices. Elles n'a-

vaient plus besoin de toucher leurs rames, tant les haleines du ciel étaient complaisantes. Elles se mirent donc à chanter des pseaumes et des litanies. Les poissons accouraient de toutes parts, trouvant la musique agréable. Les insulaires bretons avaient dès-lors la manie des voyages, comme de notre temps: il ne faut donc pas s'étonner de ce qu'une princesse anglaise, Sigillindis, régnait sur la ville de Cologne. Or, un songe lui avait annoncé la visite de ses compatriotes; elle alla donc au-devant d'elles, pour leur faire honneur, et se trouva sur le port, quand elles arrivèrent. Elle reconnut dans la princesse « un charme qui n'est que l'apanage de la grandeur unie à la vertu[1]. » Quoiqu'il ne fût point aisé de nourrir une semblable troupe, elle les festoya de son mieux, et les douces vierges, repues et satisfaites, conçurent le projet de s'installer chez elle. Cologne était menacée de la famine; heureusement le Seigneur, qui conduisait toute cette affaire, eut pitié des habitants. Il dépêcha vers Ste. Ursule *un ambassadeur céleste*, qui lui ordonna de se mettre en route et d'aller voir le pape. Elle instruisit les jeunes filles de ce qu'elle avait entendu: « A Rome, à Rome, partons, obéissons![2] » crient les intrépides voyageuses. Elles remontent sur leurs nefs, le vent souffle, Bâle apparait au loin. « Étonnées de la ra-

[1] Cette réception est la première circonstance peinte sur la châsse.
[2] *Ursula, princesse britannique*, par M. De Keverberg.

pidité de leur course, elles restent immobiles sur leur séant. » Enfin elles descendent, mangent un morceau, puis continuent leur expédition : ayant abandonné leurs navires, elles entreprennent de passer les Alpes, *sans aucune répugnance et avec hilarité.* Pendant tout le trajet, elles n'eurent ni faim, ni soif, et demeurèrent très-propres, sans se nettoyer : le ciel leur accorda cette faveur. Elles arrivèrent ainsi dans la capitale du monde chrétien et se présentèrent devant le pape. Celui-ci était d'origine anglaise : il descendit de sa chambre pour recevoir la Sainte, qui leva sur lui *les plus beaux yeux du monde.* Il invita ses onze mille compatriotes à prendre le thé : c'était le moins qu'il pouvait faire, n'osant pas leur offrir un banquet. Le thé cependant ne leur suffisait point et elles mirent à sac les hôtels de la ville. Le sénat s'en émut ; « il ordonna à la reine de quitter l'Italie avec toutes ses compagnes. » M. De Keverberg prétend que l'augmentation du prix des vivres ne fut pas la cause réelle de leur bannissement. « Sous les apparences de la sollicitude pour la subsistance du peuple, le sénat, dit-il, cacha des intentions sinistres. » Cette opinion paradoxale demande à être prouvée : on ne l'adoptera point, si l'on considère que les péronnelles, ayant fait la route à pied, devaient avoir un extrême appétit. Le pape trouva ce décret peu galant et même peu honnête. Il les invita donc de nouveau à une soirée, leur exprima ses regrets

et leur dit que le ciel lui commandait de partir avec elles. Les vierges pudiques furent enchantées de sa résolution : Ursule même alla jusqu'à baiser son front vénérable. Le pontife, *accompagné de ses illustres collaborateurs dans les travaux apostoliques*, s'achemina donc vers les Alpes. A Bâle, on remonta sur les navires, et l'on descendit le Rhin. Depuis le départ des nobles vagabondes, Cologne était tombée entre les mains des idolâtres, qui avaient tué Sigillindis: les barbares les attendaient elles-mêmes pour les occire. Dès qu'elles furent à portée, ils leur lancèrent une grêle de flèches, qui les gênaient beaucoup et leur déplaisaient. Aux flèches succèdent les lances et le glaive: *les tigres à face humaine* découpent les vierges charmantes. On perfore le pape aussi bien que les autres. Quelques bourreaux font des captives, dans un but indécent: mais les vertueuses filles les repoussent, les maltraitent, se défendent, et meurent toutes plus ou moins vierges. Ursule, qu'on avait gardée pour le chef, se montre aussi rebelle; on la met, comme un but, devant un archer, qui la perce d'une flèche. Maximin, *le plus horrible des êtres*, éprouve une joie féroce, en se voyant si bien vengé.

Telle est l'histoire édifiante sur laquelle un jésuite a publié deux volumes in-folio [1]. Elle a in-

[1] Ce jésuite se nommait Crombach; son ouvrage parut à Cologne en 1647, sous le titre suivant: *Vita et martyrium S. Ursulæ et sociarum undecim millia Virginum*, etc.

spiré à M. De Keverberg un poëme en prose, dont nous avons cité des extraits fidèles et qui nous a empêché de la prendre au sérieux. Nous allons changer de ton pour examiner l'œuvre du peintre.

Sur le premier compartiment de la châsse, la ville de Cologne dessine son brillant profil. Une porte crénelée se dresse au bord des flots : derrière la porte, la cathédrale et St. Géréon s'élancent vers le ciel et dominent les toits gothiques. Dans le fleuve stationnent les navires: Ursula débarque; une de ses compagnes relève son manteau; Sigillindis lui prend les bras pour la soutenir. Les marins s'apprêtent à descendre les valises. Au second plan, les fenêtres toutes grandes ouvertes d'une maison nous montrent l'héroïne dans son lit, une vierge priant près d'elle et un ange qui apparaît à Ste. Ursule Les monuments sont peints avec une fermeté, une précision admirables. Les femmes ont bien le type du Nord, des cheveux blonds, des sourcils à peine marqués, de grosses joues, des pommettes saillantes. Les fronts se développent largement, selon le goût chrétien. Plusieurs voyageuses sont coiffées à la chinoise : les cheveux se trouvent réunis sur le haut de la tête et retombent en forme de crinière.

Le deuxième tableau a pour sujet l'arrivée à Bâle. Une porte construite sur le rivage, de hautes églises, une grande route et dans le lointain la cime des Alpes blanchie par la neige, composent le

fond. Deux navires occupent le premier plan: l'eau du fleuve qu'ils ombragent se colore de nuances profondes, qui étonnent les yeux. Les jeunes filles quittent leurs embarcations : le manteau d'hermine que porte Ste. Ursule la fait remarquer entre toutes. De longs cheveux flottants voilent les épaules de quelques-unes. Plus loin, elles suivent la route qui conduit aux montagnes. La verdure des arbres tient le milieu entre le feuillage éparpillé de la première époque et les masses touffues de la seconde. Cet indice prouve que la châsse a été peinte par Hemling dans une période de transition, où sa manière se modifiait, sans avoir encore atteint sa plénitude.

Le troisième tableau nous offre le pape recevant la pieuse légion. Il s'est avancé jusqu'aux marches extérieures de l'église, en dehors du péristyle. L'onction et la bienveillance rayonnent sur sa figure noble et douce : il est admirablement dessiné, vêtu et posé. La charmante pélerine s'agenouille devant lui; elle porte un costume de la plus rare élégance; un filet d'où ses cheveux s'échappent en ondes dorées couvre le haut de sa tête; pardessus le filet tremble un léger voile. Son corps, sa taille, son visage, tout en elle séduit les yeux. Le pape prend les deux mains de la gracieuse fille dans sa main gauche et la bénit de la droite. Derrière elle se pressent ses compagnes, dont le cortège se déploie dans une longue rue; les dernières

n'ont pas encore franchi les portes de la ville. A droite, sous les premiers arceaux de l'église, des néophytes reçoivent le baptême par immersion. Plus loin, au fond du temple, Ste. Ursule communie. L'édifice lui-même est un petit chef-d'œuvre. Pour les figures, ce sont les plus belles de toute la châsse; la dimension en étant moins bornée, le talent du peintre a pu s'y exercer à l'aise. Bien des têtes semblent des portraits et sont caractérisées d'une manière étonnante.

Nous voyons ensuite la pieuse cohorte cheminant vers Bâle, sur le dernier plan du quatrième tableau. Sur le premier, le pape et les vierges se confient aux ondes turbulentes du Rhin. Le chef de l'église descend dans une barque, puis, tout à côté, il a déjà pris place: il lève la main pour bénir, assis entre deux cardinaux, à la poupe du flottant véhicule. La reine se tient à la proue, pleine de dévotion et les mains jointes. Sa figure et celle des autres martyres me semblent avoir été retouchées : le type en est d'ailleurs moins noble et moins élégant.

Le supplice des onze mille héroïnes occupe la cinquième et la sixième miniatures. Deux archers tirent sur elles des bords du fleuve : une des saintes cache son visage dans ses mains, une seconde a le bras percé d'une flèche. D'autres barbares les frappent du glaive et de la lance. « Elles tombent, dit le livret, tout de même comme pendant la moisson les épis dorés sont abattus sous la faux tran-

chante du moissonneur. » Une si belle phrase nous dispense de plus longs commentaires. On remarque surtout parmi les vierges celle qu'un païen tue avec une large épée romaine: Ursule la tient mourante dans ses bras. Les détails de ce drame sont peints d'une manière tragiquement naïve. Le meurtre de la princesse forme à lui seul un tableau. Debout devant un archer qui l'ajuste, elle attend la flèche terrible, mais sans l'intrépidité qu'on aimerait à lui voir. Elle semble défaillante, car un chevalier passe le bras derrière elle pour la soutenir. Elle ouvre la bouche, comme si elle jetait des cris, et a même perdu sa beauté précédente: le type de son visage est lourd, commun, désagréable. Trois barbares l'examinent d'un air niais, avec le sourire sur la bouche: un petit lévrier la regarde aussi. Je n'ai pas besoin de dire que les persécuteurs portent le costume militaire en usage du temps de Hemling.

Les extrémités de la châsse contiennent d'autres images. L'une représente Ste. Ursule debout, au milieu d'une chapelle gothique; elle presse dans sa droite la flèche qui a causé sa mort violente, et de la gauche écarte les bords de son manteau. Sous ce large pallium, on aperçoit dix petites femmes, qui ont à peine la moitié de sa taille: ce sont les généreuses filles conduites par elle en Allemagne. Comme on le voit, Hemling a expliqué la légende de la façon la plus raisonnable. Il n'a point prodigué les vierges et n'a pas cru au nombre fabuleux

de onze mille. Les abréviations des manuscrits XI. M. V. lui ont paru signifier les onze vierges martyres et non pas les onze mille vierges. Un calendrier du IXᵉ siècle, publié dernièrement par Binterim sous ce titre : *Calendarium coloniense sæculi noni,* démontre que son interprétation est juste. On y lit : le 12 des calendes de novembre, fête de St. Hilarion et des onze vierges saintes, Ursule, Sencia, Gregoria, Pinosa, Marthe, Saüle, Britulte, Satinna, Satune, Rabacia, Palladie. Cette énumération ne laisse plus la moindre prise au doute. Les ossements que renferme l'église Ste. Ursule, à Cologne, proviennent de douze cents cadavres déterrés dans un ancien cimetière de la ville, au XIIIᵉ siècle [1]. Pour M. De Keverberg, son amour des vierges l'a entraîné plus loin que les moines : il les multiplie sans retenue et en compte vingt mille. On pourrait dire que c'est une débauche d'esprit, mais à cet égard le bon homme n'avait point de superflu et se contentait du strict nécessaire.

L'image dont nous venons de parler représente le type flamand vulgaire. La tête, ceinte d'un bandeau de perles et de rubis, est large, le front haut : les orbites sont pleins de chair, les sourcils pâles, les yeux à fleur de tête, un peu louches, annonçant la méditation, la distraction. Un nez mince, de

[1] Schayes, *Voyage de Jean Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, dans l'année* 1613.

grandes tempes, une jolie bouche complètent la figure.

L'autre pignon surmonte une Vierge, tenant son fils dans ses bras, au milieu d'une chapelle identique à la précédente. La mère du Crucifié a de plus beaux traits que Ste. Ursule : nous voyons en elle le type flamand délicat. Hemling a élégamment disposé ses cheveux : elle s'offre à nous dans une attitude excellente, pleine de facilité, de naturel, sous un manteau rouge drapé avec grâce et d'un éclat surprenant. Le Christ flatte peu les regards : son visage bouffi semble moins appartenir à un enfant qu'à un homme sur le retour : une chevelure blême et clair-semée n'atténue pas ce défaut. Ses yeux sont louches et distraits, comme ceux de Ste. Ursule et de Hemling lui-même. Dans sa main gauche, il tient la pomme, symbole de notre chute, et dans la droite une pensée, emblême de l'esprit, auquel nous devons notre salut.

Sur le toit de la châsse, se trouvent peintes la glorification de Ste. Ursule, que Dieu le Père couronne en présence du Fils et du St. Esprit, et sa béatitude au milieu de ses compagnes, dont le chef de l'église et son vicaire grossissent la troupe. Des anges font de la musique à droite et à gauche de ces deux scènes. L'exécution ne vaut pas celle des tableaux inférieurs : le ton rougeâtre des chairs ne séduit nullement la vue [1].

[1] Ceux qui n'ont point vu ce fameux reliquaire peuvent consulter

Dans les grands jours, lorsqu'on montrait la châsse au public attentif et dévôt, Pierre Pourbus était un des premiers spectateurs qui accouraient; il restait là des heures, devant la gracieuse merveille, et ne se lassait point de l'admirer: tant ces figures charmantes possèdent un doux magnétisme!

La Belgique fut sur le point de les perdre : en 1794, les commissaires français se présentèrent à l'hôpital pour enlever son plus bel ornement. « La Châsse! la Châsse! » demandaient-ils à grands cris. Les religieuses ne comprirent point, car ce chef-d'œuvre est nommé dans le pays *La Ryve*. Elles dirent qu'elles ne possédaient point l'objet réclamé: leur accent, leur visage exprimaient l'étonnement et l'ignorance. Convaincus par cet air de bonne foi, les délégués de la république s'éloignèrent. Plus tard, vers 1816, la supérieure du couvent rejeta des offres brillantes : « Nous sommes pauvres, dit-elle, mais les plus grandes richesses du monde ne nous tenteront point. » Noble exemple, que devrait suivre tout homme qui aime, ou a la prétention d'aimer sa patrie!

l'ouvrage suivant: *La Châsse de Ste. Ursule gravée au trait par Charles Onghena, d'après Jean Hemling, avec texte par Octave Delepierre et Auguste Voisin;* Bruxelles 1841.

CHAPITRE XI.

Jean Hemling.

Chefs-d'œuvre de Hemling : — Le Baptême de Jésus Christ. — Le St. Christophe de Bruges. — L'Adoration des Mages, de la Pinacothèque. — L'histoire de St. Bertin. — Autel portatif de Charles-Quint, faussement attribué à Hemling. — Tableaux divers.

Le soin avec lequel nous avons caractérisé la manière de Hemling nous dispensera d'examiner en détail la plupart de ses tableaux. Nous décrirons seulement quelques chefs-d'œuvre et nous prendrons garde de ne pas nous laisser entrainer.

Si fameuse que soit la châsse de Ste Ursule, d'autres créations de l'auteur me semblent préférables. Dans le nombre se trouve le baptême de Jésus que

possède l'académie de Bruges. Un radieux paysage occupe le fond des trois panneaux; sur le dernier plan brille la ville sainte, dominée par une colline où se dresse un château gothique. A droite végète une forêt sombre, à gauche, des arbres épars, des rochers, des buissons couvrent le sol. Mille fleurs charmantes, spécifiées avec une attention extraordinaire, brodent l'herbe verte et lustrée de reflets d'or. Au milieu coulent les eaux limpides du Jourdain. Pour première scène, on découvre à l'extrémité de la perspective St. Jean qui endoctrine la multitude, assis sur une pierre moussue. Dix neuf personnes de tout âge et de tout sexe forment son auditoire : quatre autres viennent le grossir. Quoique également vraies, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Au second plan, le prophète du désert montre le Christ et révèle sa mission. Plus près du spectateur, Jésus sort de la forêt obscure, où le lierre roule autour des chênes sa tige souple et hardie. Il marche d'un air pensif vers le fleuve sacré : plusieurs apôtres le suivent respectueusement. L'acte essentiel finit par s'accomplir, le précurseur lui administre le baptême; on les voit tous les deux au premier plan : le Christ est nu, sauf le milieu du corps, et l'onde bénie lui monte jusqu'aux genoux. Penchant sa belle tête, noble, douce et réfléchie, mais un peu osseuse, il joint les mains avec un profond recueillement. Un ange d'une figure admirable et couvert d'une chape étincellante porte son costume.

St. Jean se tient à genoux devant lui, exhaussé par une éminence : il a pris de l'eau dans le creux de sa main et la répand sur les cheveux du Christ, d'où elle tombe sur sa joue ; mais cette eau diaphane et ces goutelettes brillantes ne déparent nullement sa figure. Celle de Jean est osseuse, grave, énergique, pleine de caractère et magnifique d'expression. Le bras qu'il lève mérite de nombreux éloges : on ne peut rendre la chair avec plus de vérité. Au-dessus d'Emmanuel plane la colombe, au-dessus de la colombe apparait Dieu le père, environné de petits anges qui ont la forme d'enfants tout nus.

Le volet gauche représente le donateur, avec un admirable St. Jean l'évangéliste. Derrière eux se déploie un magnifique paysage : deux individus s'y rencontrent, l'un demande sa route à l'autre.

Le volet de droite nous montre la donatrice, jolie femme d'un âge mur, ayant quatre petites filles près d'elle et portant un somptueux chapelet. Au-dessus d'elles, on voit Ste. Claire, et plus loin cette épaisse forêt dont nous avons déjà parlé.

L'extérieur des vanteaux nous met sous les yeux : d'une part, la Vierge et son fils, lequel tient un raisin ; elle est pleine de noblesse et de modestie, supérieurement posée et drapée ; de l'autre une femme agenouillée, avec une petite fille, toutes deux ayant pour protectrice Ste Madeleine. Ce sont trois têtes de la plus grande beauté. Cette femme devait être la sœur de la donatrice, car il y a entr'elles

une ressemblance frappante. Une grande salle compose le fond de la scène ; par des arcades ouvertes, l'on aperçoit la cour d'un palais orné de colonnes et le faîte d'autres monuments plus élevés.

Le St. Christophe de l'académie de Bruges me semble encore une œuvre plus importante que la châsse de Ste Ursule. Hemling et toute l'école avaient une prédilection particulière pour ce géant canonisé. Il porte ici une tunique bleue et un grand manteau rouge. On ne peut voir sans surprise sa belle tête, fine, intelligente et harmonieuse : c'est la vie, c'est la fraicheur mêmes : le dessin et le coloris se prètent un mutuel secours. Ses jambes magnifiques plongent dans le fleuve obscurci par son ombre et par celle des rochers voisins : les nuances de l'eau sont d'une intensité, d'une profondeur incroyables. Le petit Jésus fixe agréablement l'attention : d'un air doux et gracieux, il bénit le monde avec la main droite et se cramponne de la gauche à la tête du Saint. Derrière le colosse, l'onde devient claire, brillante, et réfléchit les lueurs du soir, qui empourprent l'horizon. La lanterne de l'ermite scintille déjà au milieu de sa grotte.

Pardelà les rochers qui bordent les deux rives du fleuve, se tiennent à gauche et à droite deux élus noblement figurés : St. Benoit, ayant une biche près de lui et une flèche piquée dans sa manche droite, porte un livre dans sa main ; cette main seule est un chef d'œuvre. Le peintre a donné à

St Eloi une tête de moine, qui exprime la réflexion et charme les yeux par son caractère de grandeur. Des violettes, des mélilots, des marguerites, des fleurs de tout genre étoilent le sol.

Je ne décrirai point les vantaux, malgré leur excellence. Celui de gauche offre un paysage d'une beauté incomparable. On y voit un châtellenie gothique, des fossés pleins d'eau, des chaumières, des touffes d'arbres, qui décourageraient les peintres les plus habiles.

On peut en dire autant d'un triptyque de la collection Boisserée, dont le milieu représente l'adoration des Mages. La chaste mère du Sauveur est assise dans le vestibule d'un splendide monument qui tombe en ruines; des colombes voltigent sur sa tête, mille plantes fleurissent près d'elle. Les monarques de l'Orient se prosternent devant le messie. Quel que soit l'attrait de cette peinture, elle est éclipsée par les tableaux des deux ailes.

Sur le premier l'on découvre St. Jean habillé de toisons, remarquable par sa dignité, par son air sérieux, et portant dans ses bras un agneau blanc comme la neige; il regarde devant lui, au bord d'un ruisseau qui se fraye un chemin à travers l'herbe et les fleurs. On croit entendre le murmure de ses petites vagues limpides, on distingue les poissons folâtres, qui se détachent sur le lit sablonneux et les cailloux bigarrés. Un lys dresse sa tête virginale près de l'anachorète. Tout le tableau est plein d'allusions

profondes, de traits symboliques. Le soleil n'a point encore franchi la barre de l'horizon, sa vivifiante lumière n'égaye pas les champs, mais ceux-ci nagent dans les teintes roses d'un crépuscule magnifique, dont la splendeur promet le plus beau jour. A côté du solitaire, on voit un alcyon perché sur un fragment de roc, et l'on n'ignore pas que les oiseaux de cette espèce annoncent des temps sans nuages. Dans le ruisseau, près du bord, une petite couleuvre suit un lézard qui court sur la berge. La nature entière s'anime et se réjouit, comme pour fêter la venue du Christ.

Sur l'autre volet, le plus brillant des trois panneaux, l'onde bucolique de l'aile précédente s'est changée en un grand fleuve, qui roule du fond de la campagne vers le spectateur, entre deux lignes de hautes roches, et occupe presque tout le tableau. St. Christophe marche avec peine au milieu du courant; vêtu d'une robe de pourpre, dont il a relevé les bords, appuyé sur le tronc d'arbre qui lui sert de bâton, il regarde l'enfant merveilleux, ne comprenant point qu'un être si frêle l'accable d'un tel poids. Son expression d'étonnement, de bienveillance, de franchise, excite un vif intérêt. Au milieu de sa grâce enfantine, le Christ, représenté à l'âge de trois ans, possède une vraie grandeur : une nimbe entoure sa tête brillante, il lève la main droite vers le ciel, prononçant les paroles dramatiques de la légende : « Tu portes le maître

du monde. » L'ermite, qui a entendu le bruit des flots, sort de sa grotte et se penche au bord des rochers avec sa lanterne [1]. Il l'a allumée un peu vite, car le jour n'est pas fini : le soleil se couche dans le lointain, sur les eaux du fleuve, qu'il inonde de lumière : chaque vague étincelle, tout est pompe et magnificence.

Ce panneau frappe, séduit tellement les curieux, même quand ils n'ont pas un goût prononcé pour la peinture, que beaucoup de personnes, l'ayant vu à Munich une seule fois, oublient tous les autres chefs-d'œuvre que renferme la pinacothèque et ne gardent au fond de leur mémoire que le souvenir de cette image éclatante. Bien des années se sont enfuies, bien des jours ont passé sur ma tête, avec leurs sombres nues, leurs tonnerres ou leurs doux rayons, depuis que ce tableau a enchanté mes yeux : eh! bien, dans ce moment je le vois encore, il est là, présent à ma pensée; il y brille de toute sa fraicheur et de toute sa magie.

Les dix morceaux, qui forment l'histoire de St. Bertin, éveillent aussi l'admiration la plus enthousiaste. On se demande comment un homme a pu créer ces merveilles, sans autre aide que son génie, sans autre moyen que son pinceau. De tels prodiges vous réconcilieraient avec la nature humaine, si l'on ne se rappelait qu'ils sont l'œuvre d'une organisation d'élite et d'une âme exception-

[1] Johanna Schopenhauer.

nelle, en butte aux injustices de la foule. Quoiqu'il en soit, on éprouve ce glorieux étonnement que l'art doit toujours exciter pour obtenir ses plus beaux triomphes. Ses ouvrages ont alors quelque chose de surnaturel et inspirent l'idée d'un monde accompli. Les divers genres se prêtent à cet effet; il n'en existe pas où un talent supérieur ne puisse vous affranchir des bornes du réel. Une fleur de Van Huysum, un chenal immobile et radieux d'Albert Cuyp, en atteignant l'extrême frontière de l'adresse possible, éveillent le sentiment de l'infini.

Tout en louant le mérite de Hemling, nous sommes contraints de lui ravir une production fameuse, que l'on a énumérée jusqu'à présent parmi ses travaux. C'est l'autel portatif de Charles-Quint, dont le roi de Hollande a fait l'acquisition. Un panneau central et deux volets le composent : le milieu offre aux regards la descente de croix. La Vierge porte le corps du fils de l'homme sur ses genoux : elle le presse dans ses bras et s'incline vers son front, comme pour lui donner un funèbre baiser. Une vive douleur l'accable, des flots de larmes tombent de ses yeux. A sa droite, Joseph d'Arimathie, plein d'affliction comme elle, soutient la tête du rédempteur avec un coin du linceul. A gauche, St. Jean plus ferme parait vouloir les consoler. On aperçoit au loin derrière eux le Golgotha et la ville de Jérusalem.

Le volet gauche représente la Nativité : dans une

chapelle, sous un dais magnifique, la Vierge est assise, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de même couleur. Son divin fils, posé sur ses genoux, semble heureux d'occuper cette douce place. L'éclat de la jeunesse et le sentiment de la maternité embellissent la figure de la noble israëlite. Près d'eux St. Joseph se livre au sommeil; ses traits portent l'empreinte de la fatigue et de la vieillesse.

Le Christ, victorieux de la mort, apparait à sa mère sur le second volet. Marie, agenouillée devant un prie-Dieu, y dépose son livre d'heures; elle se tourne vers son fils, l'étonnement et la joie remplissent son ame, des pleurs d'émotion baignent ses joues. Le Christ lui montre ses plaies encore saignantes, mais une vie forte et majestueuse anime sa figure; il est drapé avec noblesse dans son manteau. Par une porte ouverte, au fond de la salle, la vue plonge dans le lointain : on y admire un paysage, où se trouve peinte la résurrection de l'homme-Dieu; un ange l'accompagne; trois soldats reposent sur l'herbe; à quelque distance, les saintes femmes se dirigent vers le tombeau.

Ces trois sujets sont environnés d'un encadrement gothique, ayant la forme d'une porte ogivale : au bas, s'élèvent des statues; dans les voussoirs sont figurées toutes les actions du Christ. L'opulence de ces morceaux d'architecture dépasse ce que l'imagination peut inventer de plus riche.

Le pape Martin V, offrit ce triptyque au roi Don

Juan, deuxième du nom, qui le mit dans son oratoire. Le prince le donna, comme nous l'avons vu, à la Chartreuse de Miraflores, située à une demi lieue de Burgos. Don Antonio Conca, ayant feuilleté les archives du monastère, y lut le passage latin que nous avons cité plus haut [1] et que nous allons traduire :

« En 1445, le dit roi fit présent d'un oratoire très précieux et très pieux, contenant trois tableaux, à savoir : la nativité de Jésus-Christ, sa descente de croix, que l'on appelle autrement sa cinquième angoisse, et son apparition à sa mère après sa résurrection. Cet oratoire avait été peint par maître *Rogel*, grand et célèbre artiste flamand [2]. »

Charles-Quint l'emporta dans ses voyages : il erra comme la tente du monarque d'un bout de l'Europe à l'autre. C'était devant cette chapelle en miniature qu'il s'agenouillait durant ses expéditions, qu'il ouvrait son cœur au maître des rois, le priant de calmer ses chagrins, de dissiper ses inquiétudes. Albert Dürer eut occasion de l'admirer : « Pendant mon séjour à Bruges, dit-il, on me conduisit dans le palais de l'Empereur, qui est d'une extrême magnificence et là je vis la chapelle par Rogier [3]. » Après la mort de Charles-Quint, le

[1] Page 266 et 267.

[2] Don Antonio Conca, *descrizione odeporica della Spagna*, *Parma*, 1793; tome 1er, page 33.

[3] En allemand *Rudiger. Reliquien Von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.*

triptyque fut rendu à la Chartreuse, où il demeura sans subir d'autres épreuves jusqu'au moment de l'invasion française en Espagne. Le monastère fut détruit et le tableau allait périr dans les flammes, lorsque le général d'Armagnac le sauva. M. Nieuwenhuys l'acheta de la famille d'Armagnac et le vendit par la suite au roi de Hollande. Le temps l'a traité avec une rare clémence : les panneaux sont encore enfermés dans leur boite primitive; la serrure seule date de notre époque [1].

Le tableau de Rogier, avec des ailes de maitre Hans (Jean Hemling), qu'on voyait au XVIe siècle, dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, devait être une imitation ou une reproduction de ce travail. Au milieu, le Christ mort reposait dans les bras de Notre-Dame. Le grand peintre se fit aider par son élève, en traitant une seconde fois ce sujet pour lequel il semble avoir eu un goût particulier.

Aux descriptions que je viens de faire, je devrais peut-être en ajouter d'autres. Beaucoup de panneaux, dont je n'ai rien dit, portent la lumineuse empreinte du talent de Hemling. Tels sont le *Mariage mystique de Ste. Catherine d'Alexandrie*, la *Cène* de l'église St. Pierre à Louvain, l'*Adoration des Mages* que possède l'hôpital St. Jean, l'admirable *Vie de Jésus* conservée à la Pinacothèque, la tête du Sauveur qui orne la même collection, plu-

[1] *Description de la galerie du roi de Hollande*, par Nieuwenhuys.

sieurs tableaux réunis en Hollande chez S. M. Guillaume II, en Prusse dans le Muséum, ou que le hasard a disséminés ailleurs. Le courage me manque pour entreprendre cette tâche. Que sont de vaines paroles, image d'une image, près d'aussi étonnantes créations? Les mots ne sauraient lutter contre la peinture : ils demeurent vagues, froids et blèmes, quand on s'efforce de les rendre précis et colorés. L'historien avoue son impuissance; le lecteur se fatigue des pâles esquisses, dont il distingue à peine le trait. Qu'il aille donc lui-même devant ces compositions brillantes, qu'il en goûte le charme profond, la douceur intime : nul autre hommage ne vaut celui-là, nul attrait n'égale celui d'un chef-d'œuvre et personne ne loue aussi bien les artistes que les enfants de leur génie.

Tableaux de Jean Hemling.

ANGES.

1. Groupes d'esprits célestes qui jouent de la musique, sur la châsse de Ste. Ursule.

SCÈNES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

2. Adam et Eve; dans le Musée de Vienne.

3. Melchisedech venant offrir à Abraham le pain et le vin. Dans la pinacothèque de Munich. Passavant doute que ce tableau et les trois suivants soient de Hemling.

4. Sacrifice d'Abraham, grisaille. Dans le Musée de Vienne.

5. Les israélites recueillant la manne au lever du soleil. Dans la Pinacothèque de Munich.

6. Un ange éveille le prophète Elie pour qu'il prenne de la nourriture. Tableau qui appartient aux héritiers de M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle. Waagen l'attribue à Rogier de Bruges.

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

7. La Sibylle Zambeth; dans la chambre du conseil de l'hôpital St. Jean à Bruges.

8. Les sept joies et les sept douleurs de la Vierge; dans la collection Boisserée, maintenant à Munich.

9. Côté extérieur d'une aile de retable: l'Annonciation. A Berlin. (Une autre annonciation, peinte également sur un volet et attribuée à Jean Van Eyck, pourrait être de Hemling. Elle fait partie de la collection Boisserée).

10. Volet. La naissance du Christ, avec des anges qui l'adorent. A Bruges.

11. La Vierge, l'enfant Jésus et Ste. Anne. Le rédempteur est assis sur les genoux de sa grand'mère,

sa mère passe son bras autour de lui. Un moine s'agenouille pour l'adorer : il porte une robe brune drapée avec goût. Sa tête semble vivante et l'on ne pourrait mieux faire. Ce tableau se trouve dans le cabinet du comte de Thiennes, à Gand.

12. La naissance du Christ. Dans la collection du professeur Hauber, mort à Munich.

13. Une sainte famille, panneau central. Dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, page 90).

14. Marie, reine du ciel, avec le rédempteur enfant sur ses genoux ; six figures de prophètes et sept bas reliefs, représentant les sept joies de Marie, ornent l'architecture du fonds. Jadis dans la collection de Guillaume II, roi de Prusse, puis à Paris et maintenant chez M. Aders, à Londres.

15. Marie et l'enfant Jésus, au milieu d'un paysage. Tableau mentionné par le voyageur anonyme de Morelli.

16. Diptyque. Marie présentant une pomme à l'enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

17. Marie au milieu d'un temple. Collection de M. Van Ertborn, au Musée d'Anvers.

18. La Vierge et l'enfant divin, tableau muni de volets, dans la collection du duc de Devonshire, à Chiswick. Horace Walpole l'attribue à Van Eyck.

19. La Vierge et l'enfant sous un dais. A Vienne.

20. La Vierge assise avec l'enfant Jésus : au

fond du tableau, de nombreux monuments. Dans la bibliothèque Ambrosienne, à Milan.

21. Marie sur un trône tenant le rédempteur nu dans ses bras : deux anges sont auprès d'elle, l'un joue de la viole, l'autre de la harpe. On aperçoit au fond un paysage avec de très petites figures. Dans la galerie de Florence.

Marie avec son fils, devant lesquels s'agenouillent deux ursulines : sur la châsse de Ste Ursule, à Bruges.

22. Dans le style de Hemling : l'adoration des bergers. Collection de l'académie, à Bruges. (Schnaase).

23. Les sept joies de Marie et le voyage des trois Rois de l'Orient. Dans la pinacothèque de Munich.

24. Panneau central : l'Adoration des rois. Dans l'hôpital St. Jean à Bruges.

25. Libre imitation de Hemling : l'Adoration des rois, à Berlin. L'original se trouve dans la galerie de Munich, sous le nom de Jean Van Eyck. Passavant l'attribue à Liévin de Witte.

26. Dans le style de Hemling : l'adoration des Mages. A Dresde.

27. L'Adoration des Mages, panneau central. Dans la collection Boisserée à Munich.

28. Panneau central : l'adoration des Mages. Dans la galerie des états à Prague. Ce tableau d'après Hirt, rappelle la manière de Hemling.

29. Volet : la présentation au temple : autrefois dans la collection de M. Imbert de Motelettes, à Bruges.

30. La fuite en Egypte, tableau qui se trouve dans la collection de M. Aders.

Histoire de St. Jean Baptiste, sur le tableau du mariage mystique de Ste. Catherine, que possède l'hôpital St. Jean, à Bruges.

31. St. Jean-Baptiste et son agneau, dans un paysage. Mentionné par le voyageur anonyme de Morelli.

32. Côté extérieur d'un volet : St. Jean l'évangéliste : dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

33. St. Jean Baptiste debout, portant son agneau : dans la collection Boisserée à Munich. Volet droit.

34. Volet d'autel : St. Jean Baptiste, à Vienne.

35. St. Jean Baptiste montrant le Sauveur à un homme qui s'agenouille devant lui : dans la collection du prince Eugène, duc de Leuchtenberg, à Munich.

36. Le baptême du Christ, panneau central. Dans le Musée de l'académie de Bruges.

37. Volet gauche : la décollation de St. Jean-Baptiste. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

38. La parabole du maître qui fait rendre compte à ses serviteurs. Mentionnée par le voyageur anonyme de Morelli.

39. Le Christ ayant sous ses pieds le globe de la terre, tenant un livre dans sa main gauche et bénissant de la main droite. Dans la collection de feu Van Ertborn, appartenant au Musée d'Anvers.

40. La Cène : dans une chapelle de l'église St. Pierre, à Louvain.

41. Une suite d'images, représentant la Passion. Elle ornait autrefois la chapelle des tanneurs, dans l'église Notre-Dame, à Bruges. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.).

42. Le petit tableau mentionné par Vasari et que Hemling avait fait pour l'église Santa Maria Nuova, à la prière de Portinari, qui devint ens ite la propriété du duc Cosimo et retraçait la passion du Christ, n'existe plus. (*Kunstblatt*, 1841, n° 9, page 33).

43. L'arrestation du Christ. Dans la pinacothèque de Munich.

44. Tête de Christ, dans la pinacothèque de Munich.

45. Tête de Jésus couronné d'épines, dans la pinacothèque de Munich.

46. Jésus console sa mère, avant de subir la Passion. Tableau conservé dans le cabinet royal des dessins, à Munich.

47. Jésus portant la croix; à Vienne.

48. Jésus sur la croix; à Berlin.

49. Jésus crucifié entre les deux larrons. Gravé par Jules Goltzius en 1586.

50. La Vierge affligée, dans un monument gothique, où l'on voit sculptés sept différents traits de la vie de Jésus. Autrefois dans le chœur de Notre-Dame, à Bruges. Schnaase croit que Descamps a en vue ce tableau, page 294.

51. La résurrection du Christ; dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

Un Christ ressuscité, debout sous une arcade et tenant à la main un étendard victorieux; lithographié par Strixner, en 1820.

52. La résurrection du Christ; à Vienne.

53. La descente du St. Esprit. Dans la collection du roi de Bavière

La Pentecôte, dans un livre d'heures qui appartenait au pasteur Fochem, de Cologne.

54. Le couronnement de la Vierge, sur la châsse Ste Ursule.

55. Dieu le père et Jésus couronnant la Vierge dans l'intérieur d'un édifice : à droite et à gauche, on aperçoit des anges. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.

56. Volet droit : St. Jean l'évangéliste écrivant l'apocalypse dans l'île de Pathmos : sa vision est peinte sur le tableau. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

57. L'archange St. Michel, grisaille extérieure, sur le tableau de 1484, qui se trouve à l'académie de Bruges.

GROUPES DE SAINTS.

58. Panneau central : le mariage mystique de Ste. Catherine. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1479.

59. St. Charles, St. Hippolyte, Ste. Elisabeth et Ste. Marguerite : grisaille peinte à l'extérieur sur les volets du tableau qui représente le martyre de St. Hippolyte. Dans l'église de St. Sauveur, à Bruges.

60. Deux saints et devant eux la famille agenouillée du donateur; face interne de deux volets. Dans le musée de l'académie, à Bruges.

61. Extérieur d'une aile : deux frères de l'hôpital à genoux, ayant derrière eux St. Antoine de Padoue et l'apôtre St. Jacques. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1479.

62. Extérieur d'un volet : deux sœurs hospitalières agenouillées, ayant derrière elles Ste. Agnès et Ste. Claire. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

SAINTS ISOLÉS.

63. St. Antoine de Padoue, volet d'un triptyque. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

64. Ste Barbe, volet; autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.*

65. Une femme et ses onze filles agenouillées : derrière elle Ste. Barbe. Aile droite; à l'académie de Bruges.

66. St. Benoit ; dans la galerie de Florence.

67. Dix sujets représentant la vie de St. Bertin.

Ancien retable de l'abbaye de Sithiu, à St. Omer. Chez le roi de Hollande.

68. Panneau central : St. Christophe; sur le devant St. Benoit et St. Gilles. A l'académie de Bruges. 1484.

69. St. Christophe, aile gauche d'un triptyque. Dans la Pinacothèque.

70. Martyre de St. Erasme; dans l'église St. Pierre, à Louvain.

71. Aile gauche : St. George, le donateur et ses cinq fils; leur patron pourrait aussi être St. Guillaume. A l'académie de Bruges. 1484.

72. Marie avec son fils dans une chambre : devant elle s'agenouille le donateur, derrière elle se tient St. Jérôme; tableau qui appartenait jadis à M. Campe de Nuremberg, et orne maintenant le château d'Altentower, résidence du comte de Shrewsbury. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 218.

73. St. Jérôme, en habit de cardinal, lisant dans sa chambre. Par la fenêtre et par la porte, on découvre un paysage et des édifices. Un paon, une caille et un plat à barbe sont peints de la manière la plus délicate. « Quelques personnes, nous dit le voyageur anonyme, regardaient ce tableau comme une production d'Antonello de Messine; mais on l'attribuait ordinairement à Jean Van Eyck, ou à Hemling, anciens artistes néerlandais. » Autrefois à Venise, chez Antonio Pasqualino.

74. St. Jérôme; sur un volet du *Martyre de l'Erasme*, dans l'église St. Pierre, à Louvain.

75. Un père et ses fils sous la protection de St. Jérôme, aile droite conservée dans la Galerie des États, à Prague. Selon Hirt, ce volet rappelle la manière de Hemling et doit être de son école.

76. Martyre de St. Hippolyte; dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

77. St. Jean l'évangéliste, tableau de trois pieds cinq pouces en hauteur, cité par Nagler, *Kunstlexicon*, page 92.

78. St. Jean l'évangéliste, le donateur et son fils agenouillés; aile gauche. A l'académie de Bruges.

79. St. Charles, grisaille extérieur d'un volet du martyre de St. Erasme. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

80. Ste Catherine, volet. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, page 90).

81. Une mère et ses deux filles sous la protection de Ste. Lucie, ailegauche. Ce tableau qui se trouve dans la Galerie des États, à Prague, rappelle, selon Hirt, l'école de Hemling.

82. Marie assise tenant son divin fils; une femme et sa petite fille s'agenouillent devant eux. Près d'elles, on voit Ste. Madeleine. Extérieur de deux volets, à l'académie de Bruges.

83. Ste. Marguerite, grisaille.

84. Légende de Ste Ursule; dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

85. Ste Véronique, extérieur de volet; dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

86. Un père et ses enfants agenouillés devant St. Guillaume; aile droite du St. Christophe exposé à l'académie de Bruges.

87. Une femme et ses cinq filles, agenouillées devant une sainte; aile droite. Dans la collection de l'académie de Bruges.

TABLEAUX DE GENRE.

88. La célébration de la Pâque. Dans une chambre, dont la décoration a un air solennel, on voit une famille réunie debout, autour de la table, et prête à partir : chaque individu porte un bâton à la main. Le père, placé au milieu, découpe l'agneau rôti. A sa droite se tiennent un jeune homme et un vieillard, à sa gauche un autre jeune homme et deux femmes. Par la porte ouverte, on aperçoit un serviteur chargé d'un tonnelet de vin. Waagen croit ce tableau de Rogier de Bruges. Au Musée de Berlin.

89. Un buveur; à Strasbourg.

90. Instruction pastorale, œuvre douteuse; au Louvre.

PORTRAITS.

91. Portrait d'Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-bon. *Anonyme de Morelli.*

92. Le portrait du peintre; chez M. Aders, à Londres. 1462.

93. « Il ritratto a oglio di Juan Memelino ditto e da sua mano istessa, fatto al specchio, dal quale si comprende che egli era circa d'anni 65, piuttosto grasso che altramente e rubicondo. » Cette description d'une peinture, vue en 1521 par l'*Anonyme* chez le cardinal Grimani, s'accorde très bien avec le portrait de Hemling âgé, que possède le roi de Hollande.

94. Martin de Neuwenhoven, côté d'un diptyque. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1487.

95. Buste d'un homme qui joint les mains et lève les yeux au ciel : devant lui, on aperçoit un livre ouvert. Chez M. Aders, à Londres.

96. Portrait d'homme; chez M. Van den Schrieck, à Louvain.

97. Portrait de femme, chez le même.

98. Portrait d'un homme qui prie, les mains jointes, devant un petit livre d'heures. A Florence, dans la galerie des Offices. Ce tableau porte la date de 1487.

99. Portrait d'une jeune dame morte en 1479,

comme l'atteste l'inscription. Chez le roi de Hollande, à La Haye.

MINIATURES.

100. Dans le livre de prières, qui appartenait à Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, livre orné de grisailles magnifiques. « Quelques unes, dit Passavant, sont d'une grande douceur et me paraissent évidemment de Hemling, entr'autres une annonciation et une glorification de la Vierge. » Dans la bibliothèque royale de La Haye.

101. Dans le livre d'heures en latin que possédait le pasteur Fochem, à Cologne. Il se trouve maintenant dans la bibliothèque Bodleiënne, à Oxford. Waagen le croit un peu postérieur à Hemling.

102. Probablement de Hemling : les miniatures d'un livre de prières conservé dans la bibliothèque de la cour, à Munich.

103. Les miniatures de deux splendides manuscrits que l'on admire dans le cabinet des ivoires, à Munich. Ces peintures sont au moins de son école.

104. Il doit avoir exécuté un certain nombre de miniatures dans le fameux manuscrit de la bibliothèque St. Marc, à Venise. Le mois de février a pour symbole un paysage entièrement couvert de glace et de neige, au milieu duquel on voit un en-

fant qui pisse M. Mathieu van Brée regarde comme de Hemling les peintures suivantes. Page 67, verso. La circoncision. — Page 75. Esther à genoux devant Assuérus, qui est assis sur son trône et entouré de quelques personnages. La reine est également escortée de plusieurs femmes. — Page 213. Le génie de Hemling se révèle dans ce beau travail qui figure la Sainte-Trinité. Dieu le père et Dieu le fils se ressemblent de tout point. Le caractère de leur physionomie est doux, majestueux et céleste : ils portent un sceptre pareil, de même que le St. Esprit. Ce qui distingue Jésus, c'est qu'il est assis à la gauche de son père et tient une croix. La troisième personne du mystérieux emblême a la forme d'une colombe. Une gloire pleine de chérubins les entoure; on voit sous leurs pieds une partie du globe terrestre. — Page 288. Les jeunes filles d'Israël venues à la rencontre de David, qui porte la tête de Goliath, et lui offrant une couronne. Ce dessin rappelle de la manière la plus étonnante la châsse de Ste Ursule. Les compagnes de la sainte et ces jeunes filles sont certainement du même auteur. — Page 310. Cette page renferme deux sujets : David jouant de la harpe devant Saül, et David couronné roi. La composition des deux scènes est très riche. — Page 321. David, après avoir vu Bethsabée, envoie son mari à la mort, en lui faisant confier un poste dangereux. — Page 348. David prosterné devant l'arche. Les figures du premier plan sont très belles.

— Page 422. Une troupe de saints évêques et de patriarches. Jamais Raphaël n'a mieux fait : c'est un chef-d'œuvre. Neuf têtes plus belles les unes que les autres doivent être des portraits. Deux papes et deux évêques peints sur le premier plan sont admirables. Les costumes se distinguent par leur richesse et leur fini. L'intérieur du temple montre à quel point Hemling connaissait déjà la perspective aërienne. — Page 432. Les vierges bienheureuses, par le même. On en voit sept jusqu'aux genoux, sur le premier plan. Ste Catherine, Ste Cécile et Ste Barbe se trouvent au milieu. Elles ont la même dimension que les plus grandes qui soient sur la châsse de Bruges et ne sont pas moins belles. — Page 468. Les bienheureux autour du trône de l'éternel. Ils flottent au milieu d'une gloire, qui leur donne une couleur suave et aërienne. Hemling seul a pu communiquer aux têtes une aussi grande poésie. — Page 478. La vierge assise sur un trône d'or, la tête baissée, appuyant la main gauche contre son sein et tenant un livre de la droite. Ses genoux portent son fils, petit enfant ceint de rayons d'or. En haut de l'image, le Père éternel vu dans le lointain. Les têtes sont merveilleuses et quelques amis de M Van Brée partageaient son opinion que Hemling avait seul pu les faire. — Page 500. St. Fabien et St. Sébastien, le premier en habit d'évêque, le second couvert d'une armure. Cette image est certainement de Hemling. — Page 530 L'annon-

ciation. — Page 538. St. George tuant le dragon pour délivrer Ste. Marguerite.—Page 542. St. Philippe et St. Jacques. — Page 602. St. Pierre en habits pontificaux, la thiare sur la tête, tenant la triple croix et donnant la bénédiction.—Page 603. L'apôtre St. Paul, tenant d'une main le glaive qui lui a tranché la tête et un livre de l'autre. Dans le fond se trouve représenté le miracle de sa conversion. — Page 628. Madeleine aux pieds du Christ : onze personnages les entourent. Ce groupe admirable doit être de Hemling; la manière, les fabriques, les airs de tête ne laissent aucun doute. — Page 632. L'apôtre St. Jacques à cheval combattant les infidèles. Aucun peintre n'a fait un plus beau destrier. Le paysage et toutes les figures sont dignes d'éloges. — Page 684. La Vierge couronnée par le Père éternel. — Page 719. Marie assise sur un trône et entourée de cinq Vierges martyres, parmi lesquelles on distingue Ste. Catherine et Ste. Agnès. Je ne sais plus comment exprimer le mérite et la grâce de ce dessin. — Page 746. L'archange St. Michel, habillé en évêque et dessiné à partir des genoux. — Page 788. Une céleste procession : la Vierge marche en tête, portant l'enfant Jésus dans ses bras : tous les saints et toutes les saintes du paradis la suivent. Si Hemling n'a pas seul exécuté cette miniature, il a fait au moins les têtes et le plan. — Page 824. Ste. Catherine argumentant pour défendre la religion. Hemling a pu seul mettre

au jour ce chef-d'œuvre. — Page 830. La Madone avec l'enfant, assise au milieu d'un beau paysage. Rien de plus beau, de plus gracieux, les pieds de Jésus exceptés. La scène était difficile. Hemling a su rendre la Vierge mère recevant un baiser de son fils.

CHAPITRE XII.

Dernière période de l'École brugeoise.

Jérôme Bosch : sa vie, sa manière, ses ouvrages. — Erasme. — Cornille Engelbrechtsen : biographie, caractère de ses productions. — Décadence de Bruges.

Jusque-là les peintres de Bruges avaient étudié, figuré le monde, l'homme et la religion, sous leur aspect le plus brillant et le plus doux. La piété, l'innocence, le calme de l'esprit, l'amour du bien sans haine du mal, passaient de leur ame sur leurs tableaux, de leurs tableaux dans le cœur de la foule. Leur vulgarité même est ingénue : elle n'a point pour source les joies cruelles de la raillerie : c'est l'imitation naïve des formes que nous voyons le plus communément. Ils expriment avec peine les

sentiments odieux, la colère, la perfidie et la méchanceté. Un homme dur, barbare, intraitable, devient un homme sérieux et pensif [1] : il n'a pas l'air le moins du monde irrité. Les bourreaux s'apitoyent sur leurs victimes, l'émotion leur crispe les nerfs ; les juges, les tyrans n'effrayent point par leur mine rébarbative: on ferait volontiers leur connaissance, on les prendrait pour amis, tant ils ont de bonnes figures, candides et inoffensives [2]! Les braves gens doivent bien souffrir du rôle sanguinaire qu'on leur impose! Allez à la messe, honnêtes bourgeois; retournez dans votre famille, et chargez de vos fonctions dramatiques des individus moins compatissants.

Cette harmonie que désire l'intelligence, que rêvent les poètes, l'école de Bruges l'a personnifiée, réalisée sur ses tableaux. Point de guerre entre l'homme et la nature: plus d'orages, plus de bouleversements, plus de ciel voilé, ni de jours mélancoliques ; partout de l'herbe, des fleurs, des rameaux verts, l'oiseau qui chante, l'onde qui rayonne, l'étoile qui se lève, un printemps éternel! Plus de guerre entre les enfants de Dieu sauvés par le Christ; ils s'aiment tous d'un amour fraternel, ou

[1] Tel est le juge qui condamne St. Hippolyte, dans le tableau de l'église St. Sauveur; les païens, sur la châsse de Ste. Ursule, ont le visage parfaitement tranquille.

[2] Voyez, entr'autres preuves, le juge et les bourreaux du *Martyre de St. Érasme.*

se pardonnent comme l'enseigne l'évangile. Les tourments des saints rappellent un autre âge, celui qui a précédé le triomphe de la loi divine: on les contemple sans chagrin et sans amertume, comme on se souvient d'une douleur passée: Jésus les fortifie et le bonheur les attend. Plus de guerre entre l'homme et Dieu: les voilà réconciliés pour toujours. L'ordonnateur des choses sourit au milieu des nuages: les fidèles tendent leurs mains vers lui, murmurant des actions de grâce et versant des larmes de tendresse. Ce n'est point le Seigneur des armées, le terrible Jéhovah, qui frappe du glaive et menace à travers les tempêtes: c'est le Créateur du monde, le Père de l'humanité, un ami généreux et un bienveillant consolateur. L'idéal chrétien le plus parfait gouverne tous les rapports de l'homme, de Dieu et de la nature.

Mais cet idéal est en contradiction avec la réalité; il déguise une partie de l'univers et cache une partie des doctrines religieuses. Le calme perpétuel, l'incessante harmonie doivent prendre place au nombre des fictions. Le globe et l'atmosphère ont leurs crises, l'homme ses vices, Dieu ses jours de châtiment. Quelque agréable, quelque tenace que soit l'illusion, elle finit par se dissiper: un esprit positif ou sombre en écarte au moins le voile, mettant à nu les difformités des choses. L'école brugeoise ne pouvait donc manquer de produire un artiste, qui, en se servant de ses moyens techni-

ques et de sa manière, lui ferait une sorte d'opposition et la démentirait. Dans la création des Van Eyck, il fallait un ange déchu : cet ange porta le nom de Jérôme Bosch.

Quand le peintre fantastique, le peintre de l'enfer et des damnés, se montra-t-il parmi les vivants? On sait qu'il imagina ses diableries dans la seconde moitié du xve siècle, mais on ne connait point la date de sa naissance. Il vint au monde à Bois-le-Duc, aspira dès son jeune âge les brouillards de la Hollande et vécut sous son pâle soleil. Le climat du Nord l'influença plus vivement que les artistes belges; son cerveau se remplit de chimères. Il passa lui-même comme un songe et nul souvenir de ses actions ne nous est demeuré. Son pinceau était ferme, délicat et rapide; il commençait plusieurs tableaux à la fois, travaillant à l'un ou à l'autre, selon son caprice. Il avait aussi l'habitude d'esquisser les figures de ses panneaux sur une impression blanche et employait des couleurs transparentes, pour que ce fond concourût à l'effet qu'il voulait obtenir. Les plis de ses costumes n'étaient pas si brisés, si recherchés que ceux des artistes contemporains. On voyait de lui à Amsterdam, pendant le xvie siècle, une *Fuite en Égypte,* où Marie était assise sur un âne et où Joseph, plus près du spectateur, demandait sa route à un paysan. Une auberge se montrait dans le lointain, environnée d'une foule nombreuse, considérant des bateleurs étrangers, qui faisaient danser

un ours. Tout cela était drôle et bizarre. Il avait aussi peint un *enfer*, représenté au moment de la délivrance des patriarches; Judas voulait s'enfuir avec eux, mais les diables se servaient d'une corde pour le retenir et le tiraient en arrière : des monstres singuliers remplissaient le tableau. Les flammes, les brandons, les torrents de vapeurs attestaient le plus rare talent. Aussi aimait-il beaucoup les sujets dans lesquels le feu était nécessaire. L'amateur Jean Dietringh, de Harlem, possédait autrefois plusieurs morceaux de Jérôme Bosch, qui figuraient des saints : un moine, dans le nombre, disputait avec des herétiques concernant la vérité de leurs principes : tous jetaient leurs livres au milieu d'un bucher, ceux des mécréants brûlaient, celui du fidèle montait dans les airs : le bois embrasé, les cendres, les charbons semblaient naturels, le saint et ses amis se distinguaient par leur noblesse, les docteurs hétérodoxes par leurs mines et leurs gestes bizarres. Il traitait quelquefois avec bonheur le genre sérieux : on admirait jadis à Amsterdam un portement de croix, où il avait mis plus de retenue et de gravité que d'habitude. Un de ses chefs-d'œuvre montrait un roi et d'autres personnages saisis d'étonnement : les figures, les barbes, les cheveux peints avec hardiesse et légèreté offraient réellement un beau coup-d'œil [1]. Ses ouvrages pé-

[1] Karel Van Mander.

nétrèrent de bonne heure en Italie ; un certain nombre sont décrits par l'anonyme. Dans la collection du cardinal Grimano se trouvait un enfer sur toile, plein de monstres variés, une autre composition fantasmagorique et la baleine avalant Jonas, sans compter une Fortune. Deux grands tableaux ornaient la salle où se tenait le conseil des Dix. Mais l'Espagne surtout accueillit bien et rechercha ces visions sinistres [1]. Elles convenaient à la lugubre piété de cette nation féroce. Dieu ne lui apparait point comme le pouvoir créateur et conservateur : elle lui donne l'aspect terrible d'un juge, les sanguinaires pensées d'un tyran. On croirait voir une de ces peuplades indiennes, qui ont abjuré le culte de Brahma et de Wishnou, les paternelles déïtés, pour obéir à Siva, le génie barbare, couché dans ses moments de loisir sur le serpent Ananta, dont la gueule distille sans relâche un venin mortel. Les spectres de Jérôme Bosch, ses délirantes inventions, les tortures des damnés, les effrayants lointains de l'abyme leur présentaient donc l'emblême de leurs conceptions religieuses. Maintenant encore la plupart de ses tableaux sont en Espagne. « Ces créations, nous apprend le père Siguenza, se divisent en trois classes : les unes se rapportent à la vie et aux souffrances du Christ ; les secondes ont pour sujet les tentations de St. Antoine, et d'autres

[1] Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden künste*, etc.

ermites, le purgatoire, l'enfer avec ses diables, des dragons, des quadrupèdes, des oiseaux surnaturels, qui inspirent l'horreur et l'épouvante; les dernières traitent des motifs symboliques, nos vices y sont figurés de mille manières, le monde intérieur des passions y prend mille formes pleines de sens. » Dans la dernière catégorie se place le *Triomphe de la mort* que possède le Musée de Madrid. Une immense foule surcharge ce tableau; parmi ces groupes sans nombre, la mort éperonnant son blême cheval et armée de sa faulx, court bride abattue, en répandant la terreur; elle force les vivants à entrer dans son royaume. Une troupe de squelettes la seconde et les contraint de franchir le seuil. Sur le premier plan, sont personnifiés le vide des grandeurs humaines et l'instabilité de nos plaisirs. Un roi, auquel la victorieuse furie montre sa dernière heure, tombe enveloppé dans son manteau de pourpre et se laisse malgré lui enlever toutes ses richesses. Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe, attablés à un festin, voient leur banquet, leurs joyeux propos, leur allégresse interrompus, et cherchent vainement à se défendre du trépas. Le char de la mort traverse la scène, pour recueillir les victimes. Dans la cellule de moine, où expira Philippe II, une de ces funèbres images se trouvait suspendue devant les yeux du monarque [1].

[1] Kugler, *Handbuch der geschichte der Malerei.*

La grande quantité d'ouvrages de Jérôme Bosch disséminés en Espagne a fait croire qu'il avait vu ce pays et montré son talent sur les lieux mêmes. On ne sait toutefois rien de positif à cet égard. On a prétendu aussi qu'il gravait sur bois et l'on a mentionné pour preuve une estampe de ce genre qui porte la date de 1522. Mais il mourut, selon toute apparence, dans sa ville natale, en 1518. Le régistre de la confrérie nommée *Illustre lieve broederschap*, à Bois-le-Duc, relate que pendant cette année elle perdit un de ses membres : *Hieronymus Agnen, alias Bosch, insignis pictor* : Jérôme Agnen, autrement dit Bosch, célèbre peintre [1]. Il s'agit évidemment de notre artiste, car on ne peut supposer que deux hommes du même nom, de la même ville, tous deux contemporains, soient devenus également fameux.

L'exactitude et la vérité qui forment la base de l'école néerlandaise ne manquent point à Jérôme Bosch : il observait la nature, sans le moindre doute, mais il ne l'observait et ne la reproduisait point d'une manière aussi patiente que les Van Eyck. La bizarrerie de ses conceptions nuit à sa fidélité : sa verve l'entraînait et précipitait son travail. Cette rapidité lui procura néanmoins un avantage : elle rendit sa forme plus libre et plus souple; il exprima mieux les attitudes, les mouvements de l'homme et

[1] *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kuntschilders*, etc., par Immerzeel.

des animaux. Il donne aux figures, aux objets le caractère qu'il veut et semble toujours avoir réalisé son intention : l'esprit, la finesse le distinguent souvent. L'espace imaginaire de ses tableaux, quoique plein d'hommes, de bêtes, de monuments, de détails agrestes, ne parait point emconbré; il y a même de grandes places vides et des échappées de vue solitaires. Son goût capricieux se retrouve dans ses dispositions générales. Il pousse bien plus loin que toute l'école brugeoise le contraste de l'ombre et de la lumière, des teintes froides et des teintes ardentes. Il oppose volontiers le cinabre, le vert de glaïeul, le brun roux, à l'ocre mêlé de nuances bleues ou à des fonds d'un azur verdâtre. Les flammes jaunes et rouges se détachent sur la fumée sombre, de vifs éclairs illuminent l'eau des étangs ou sont réfléchis par les armures que portent de hideux squelettes. Jérôme Bosch ne devait pas plus chercher l'harmonie dans l'exécution que dans la pensée : il voyait surtout le désaccord, l'antagonisme des choses. L'œil a besoin de s'habituer à sa couleur : elle semble rude et même criarde au premier abord. Mais l'on ne peut lui dénier un esprit large et vigoureux [1].

Jérôme Bosch créa dans la peinture le genre fantastique. Dürer, Aldorfer, Lucas Cranach, les

[1] Hotho, *Geschichte der deutschen und nierderländischen Malerei.*

Breughel, Callot et Goya lui ont tous été redevables. Quoique doués d'un talent peu ordinaire, ils ont marché sur ses traces en dépit d'eux mêmes : il avait parcouru ce chemin avant eux et il fallait le suivre bon gré malgré. Sans doute les apocalypses, les jugements derniers que l'on avait peints précédemment, brillaient comme des flambeaux à l'entrée de cette route; mais leur lumière n'en éclairait que les abords et l'on n'en connaissait pas l'étendue. Les dogmes chrétiens y avaient jeté les artistes plutôt que leur goût spécial. Le catholicisme entretenait dans les esprits l'amour du merveilleux; il les attirait sans cesse hors de la nature, parmi les visions, les prodiges, le ciel, l'enfer, le purgatoire, les saints, les anges, les trônes, les dominations; sous son empire, tout devient miracle ou symbole : les nuits se remplissent de fantômes, les jours, d'extases mystiques. Van Eyck, Rogier de Bruges, Hugo Van der Goes, Hemling s'étaient arrêtés aux portes du monde inaccessible; mais le xv[e] siècle avait pour tâche de montrer à la peinture ses différents buts : Jérôme s'élança impétueusement hors de l'air que nous respirons. Le lieu des supplices devint sa principale demeure intellectuelle : comme le Dante et Milton, il erra au sein des ténèbres visibles. Son pinceau se joua de la réalité, il défit ce que Dieu avait fait, accoupla les formes les plus hétéroclites et engendra des spectres sans nombre. Le lieu où il les évoque n'est pas moins bizarre; ce

sont de vastes châteaux en ruine, des plaines marécageuses, des terrains accidentés, avec des ponts fantasmagoriques, des paysages pleins de tours, de maisons, de chapelles qui vomissent des flammes par leur cime et dégorgent de sulfureuses vapeurs : d'autres tableaux ont l'air de grandes cuisines diaboliques, où l'on rôtit, fait bouillir et accommode les damnés.

Il ne faut pas croire cependant que Jérôme Bosch soit un peintre moqueur et tourne ses sujets en ridicule : l'humour, la fantaisie complètement libre, dénuée de toute croyance intime et se faisant un jeu du monde entier, ne devait lancer que plus tard, dans la nuit du doute, les capricieuses lueurs de ses feux d'artifice. A cette époque, la dévotion régnait encore. Jérôme Bosch avait foi dans le christianisme et tremblait peut-être lui-même devant ses effrayantes compositions. Il voulait rendre les hommes pieux par la terreur, comme Jean Van Eyck par de plus doux sentiments. Il n'avait pas l'idée qu'il personnifiait des songes, mais pensait revêtir d'une forme plastique des vérités inébranlables. Intelligence sombre et mélancolique, il voyait surtout le néant des choses humaines : dépouillant la vie de son riche costume, il en montrait les horreurs secrètes : il lui arrachait son masque de soie, et une tête de mort, apparaissant derrière, glaçait de crainte les spectateurs. Ses allégories avaient toutes le même but : de ce nom-

bre est le fameux tableau de l'Escurial intitulé : *Omnis caro fœnum*. Il y a peint les plaisirs sur un char traîné par des monstres, précédé par des diables et suivi par la mort [1].

Dans le nombre des hommes qui ont manié le pinceau durant le xvᵉ siècle, il ne faut point oublier l'ennemi de Luther, l'ami d'Holbein, Erasme. Venu au monde pendant la nuit du 27 au 28 octobre 1465, il y débuta sous de tristes auspices. Son père Gérard, homme fin et sensible, était de Gouda : ayant fait la connaissance de Marguerite, fille d'un médecin de Zevenbergen, il conçut pour elle une violente passion. Elle lui témoigna un aussi ardent amour, de sorte que, sans attendre le mariage, ils procréèrent d'abord un enfant, que l'on appela Antoine. Leur verve ne diminua point, et, au bout de deux années, Marguerite conçut de nouveau. Hélie, le père de Gérard, s'inquièta d'un si vif attachement et, pour l'éloigner de sa maîtresse, voulut le contraindre à embrasser l'état ecclésiastique : ses autres fils, qui étaient tous mariés, vinrent à son aide. Mais lui, plein d'une tendresse profonde, ne pouvait supporter l'idée d'une condition qui creusait un abyme entre lui et Marguerite, et l'empêche-

[1] Descamps termine son article sur Jérôme Bosch par ce trait naïf : « C'est bien dommage qu'il n'ait conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été, s'il avait traité des sujets riants? » Voilà ce qui s'appelle juger un homme!

rait de l'épouser, comme c'était son vœu le plus ardent. Sa famille dès lors le persécuta; il prit le parti de s'enfuir, et il écrivit en chemin une lettre à son père et à ses frères, pour leur annoncer qu'il ne les reverrait jamais.

Il avait reçu de l'éducation et en avait profité, mais ne possédait aucune fortune; il se dirigea vers Rome, dans l'espoir que sa belle écriture lui fournirait le moyen d'y vivre à son aise : on connaissait depuis très-peu de temps l'art du typographe, les livres imprimés étaient encore rares et chers. Il se trouva d'abord dans une grande perplexité; mais ses manuscrits se vendirent, il en fit un petit commerce et l'indigence ne le tourmenta point. Sa seule douleur était d'avoir quitté Marguerite, d'ignorer sa situation depuis son départ.

La pauvre fille de son côté versa bien des larmes: sa grossesse devenait chaque jour plus visible; elle aurait néanmoins voulu la cacher à tous les yeux. Elle alla donc secrètement à Rotterdam, pour échapper aux médisances des petites villes. Ce fut-là, dans la tristesse et l'abandon, qu'elle enfanta le célèbre Erasme.

Dès qu'elle fut remise de ses couches, elle retourna chez elle. La mère de Gérard, qui pleurait sans doute son fils, se chargea du fruit clandestin de ses amours. Cependant sa famille commença des recherches pour savoir ce qu'il était devenu, et apprit qu'il habitait Rome. Ses frères lui écrivirent que

sa maitresse était morte : il eut la simplicité de croire à cette fausse nouvelle et tomba dans le plus amer chagrin. Ce qu'on n'avait pu obtenir de lui par la persécution, il le fit alors de lui-même ; dégouté des plaisirs trompeurs du monde, il se voua au Dieu paternel qui console l'infortune. Ayant été ordonné prêtre, il s'achemina vers son pays. Quels furent sa surprise, sa joie, sa douleur et ses regrets, quand il sut que la femme de son choix vivait encore! On dit qu'il respecta ses vœux, que son amour sanctifié changea de caractère : uni à Marguerite d'une affection toute morale, ses désirs, ses projets, ses espérances se concentrèrent sur ses fils; ils devinrent aussi la principale occupation de leur mère.

Dès que le petit Erasme eut cinq ans, Gérard l'envoya à l'école chez Pierre Winkel, directeur d'une pension à Gouda. Il fut ensuite placé, comme enfant de chœur, dans la cathédrale d'Utrecht et y resta jusqu'à l'âge de neuf ans. On le mît enfin au collége de Deventer, où Marguerite se fixa près de lui, pour l'entourer de soins et le protéger contre les maux dont sa faible organisation le menaçait. Ils vécurent de la sorte plusieurs années, le fils étudiant avec ardeur, la mère ne songeant qu'à son fils, attendant l'heure de sa sortie des classes, joyeuse de ses progrès, rassemblant autour de lui son espoir et ses souvenirs.

Pendant qu'elle veillait sur cette chère santé, une

peste éclata dans la ville, et elle tomba elle-même sous les redoutables coups dont elle préservait son fils. Le mal contagieux ayant infecté la maison, Erasme dut la fuir : il revint à Gouda, près de son père. L'ancien amour de Gérard ne s'était pas éteint dans son cœur : la flamme contenue y répandait une chaleur profonde et intime; quand le ministre encore plein d'une secrète affection apprit la mort de sa maîtresse, une langueur générale le saisit et, au bout de quelque temps, il expira lui-même de chagrin. Il avait confié le sort de ses enfants à trois tuteurs; mais ceux-ci n'ayant pas plus d'honnêteté que la grande masse des hommes, dissipèrent le bien de leurs pupilles. Alors, sachant qu'il leur faudrait un jour rendre compte, ils employèrent tous les artifices pour les contraindre à se jeter dans un ordre monastique : ils échouèrent pendant longtemps, mais Antoine finit par céder. Un ami d'Erasme, qui habitait le couvent de Stein, près de Gouda, lui décrivit son genre d'existence comme le plus doux que l'on put choisir; il lui vanta la liberté dont on jouissait dans la maison, l'accord fraternel qui régnait entre les cénobites; enfin il lui montra la riche bibliothèque et lui dit que tout son temps serait consacré à l'étude. Le pauvre jeune homme fut ébloui par cette brillante perspective; la dernière promesse le charma surtout. Dans un moment de défaillance, à l'âge de 21 ans, il se laissa tonsurer. On lui tint parole d'ailleurs; il accrut ses

connaissances et fit de grands travaux. Lorsqu'il avait une heure de loisir, il prenait la palette et se délassait, en peignant, de ses recherches prolongées. Il exécuta de la sorte un bon nombre de tableaux, entr'autres un Jésus que l'on mettait en croix : ce dernier ouvrage était soigneusement gardé dans le cabinet du prieur, Cornille Muscius, de Delft, et on lisait au-dessous l'inscription suivante : « Ne méprisez pas ce tableau; il a été peint par Erasme, pendant qu'il était religieux au monastère de Stein.» Plus tard, le couvent fut détruit de fond en comble; les panneaux du jeune solitaire périrent avec l'édifice [1]. Un dessin qu'on voit dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, passe pour être de lui: cette esquisse représente un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé [2]. Personne n'ignore que l'auteur mourut à Bâle en 1536.

Le goût de la peinture se propageait dans toutes les villes des Pays-Bas : c'était comme une aube douce et lente qui les éclairait peu à peu; elle finit par atteindre Leyde, cette future pépinière de glorieux talents. Elle mit d'abord au jour un graveur, qui est connu sous le nom d'Engelbert de Leyde. On possède encore de lui plusieurs estampes, offrant pour signature un E gothique, datées de

[1] *Vie d'Erasme*, par de Burigni;—*Leben Erasmi von Rotterdam*, par Samuel Knight; — *Leben des Erasmus von Rotterdam*, par Adolfe Muller; Hambourg, 1822; — Descamps.

[2] Rathgeber, *Annalen der niederländischen malerei.*

1466, 1467, ou de quelqu'autre année voisine. C'était un homme instruit et l'on doit croire que, selon l'habitude de l'époque, il maniait le pinceau comme le burin. Sa femme, en 1468, accoucha d'un fils qui porta le nom de Cornille Engelbrechtsz. Il est vraisemblable qu'il eut pour maître son père : Leyde n'avait pas encore l'importance et la richesse qu'elle acquit plus tard, vers la fin du XVIe siècle; l'amour du beau attendait pour s'y développer une occasion favorable; la peinture à l'huile même y était peu connue. Engelbrechtsz fut sinon le premier qui employa la nouvelle méthode, au moins un des premiers dont elle rehaussa les couleurs. Il dessinait bien, peignait d'une manière facile et ingénieuse, soit avec le procédé flamand, soit avec la gomme et l'eau d'œuf. Quoique son esprit et sa main fussent rapides, ses ouvrages étaient soignés; il savait surtout exprimer les passions et ornait habilement ses tableaux. Il avait deux fils qui étudiaient sous lui : Lucas de Leyde, se trouvant orphelin de bonne heure, prit également ses leçons. Il s'attacha au plus âgé des deux frères, lequel aimait à peindre sur vitraux; comme ils ne se quittaient point et s'exerçaient ensemble, il contracta le même goût; par la suite, il devint fort adroit dans ce genre de travail. En 1533, Engelbrechtsz mourut à Leyde, âgé de soixante-cinq ans. Ses joies, ses douleurs, ses espérances et ses regrets n'ont pas laissé des traces plus profondes. Que n'a-t-on pas dit sur la misère

de l'homme, sur la rapidité de ses jours, sur l'inconstance du bonheur et de la gloire? Ces tristes pensées reviennent pourtant sans cesse à l'esprit : voilà un artiste doué d'un grand talent, qui a aimé, souffert, rêvé, adoré comme nous la nature, et cinq ou six lignes sont tout ce qui reste de lui! Son tombeau n'existe plus, sa famille est détruite, son souvenir oublié; ses ouvrages mêmes ont péri, et la poussière qui le composait dort peut-être au fond d'un canal, dans la vase immonde où rampent mille insectes.

Le temps n'a épargné qu'un très-petit nombre de ses tableaux. L'un d'eux ornait autrefois l'église du monastère de Mariën-Poel, près de Leyde. Ayant une grande estime pour cette peinture, désirant la conserver, aussi bien que la mémoire de leur compatriote, les échevins la firent prendre et mettre à l'hôtel-de-ville; elle y était à l'époque de Karel Van Mander, mais placée trop haut pour qu'on put en apprécier la délicatesse et le style. On l'y voit encore de nos jours. C'est un triptyque dont le milieu représente le Messie entre les deux larrons : des figures nombreuses les environnent; Marie-Madeleine s'agenouille en pleurs au pied de la croix; plus loin, la Vierge accablée de désespoir est soutenue et consolée par un groupe de femmes. L'aile gauche retrace le sacrifice d'Abraham, le serpent d'airain occupe l'aile droite. Au-dessous, un panneau longitudinal offre aux regards le corps d'Adam, qui

donne naissance à l'arbre de la nouvelle vie : un chanoine et une abbesse sont agenouillés auprès, ayant pour patron le saint évêque Thomas; en face d'eux se tiennent cinq nonnes, que protège St. Augustin. Sur le dehors des volets, un disciple a barbouillé la Flagellation et le Christ couronné d'épines.

L'exécution de ce tableau ne donne pas une brillante idée de l'auteur : si c'était un bon peintre, ce n'était pas un peintre de première force. Les contours sont durs et raides, les mouvements peu naturels et anguleux. Quoiqu'ils n'aient point une maigreur choquante, les nus laissent beaucoup à désirer. Quelques têtes seulement flattent les yeux des spectateurs, celle du chanoine, par exemple : elle est douce et d'un beau fini. Les draperies attestent de la négligence; il y a dans le paysage des fautes contre les lois de la perspective, et le bleu grisâtre des lointains produit un mauvais effet. Les couleurs sont vives, mais sans harmonie, les ombres solidement accusées. On ne peut toutefois méconnaître dans cette image un habile pinceau [1].

Près de ce retable s'en trouvait jadis un autre, qui venait aussi du monastère de Mariën-Poel : on voyait au milieu la descente de croix et alentour, dans six médaillons, six douleurs de la Vierge. Les

[1] Schnaase, *Nierderländische Briefe*, pages 66 et 67. — Passavant, *Recherches sur l'ancienne école flamande.*

donateurs à genoux priaient sur les vantaux. L'hôtel-de-ville possédait encore du même artiste une grande toile, où il avait peint à la détrempe une adoration des Mages : l'ordonnance et les draperies en étaient fort belles; le style montrait combien Lucas de Leyde avait étudié la manière de son maître. Ces morceaux ont depuis longtemps disparu.

La production la plus importante de Cornille, celle que Van Mander appelle son chef-d'œuvre, est de même anéantie. Elle décorait primitivement le tombeau du sire de Lokhorst, dans l'église St. Pierre, à Leyde. Elle fut ensuite transportée dans la demeure de cette famille, puis à Utrecht, chez un nommé Van den Bogaart, qui avait épousé une fille du défunt. Le sujet en était emprunté à l'Apocalypse : l'agneau mystique ouvrait devant le trône de Dieu le livre scellé de sept sceaux. Tous les habitants du ciel l'environnaient, et parmi eux on trouvait de charmantes figures, des corps gracieux, dont on ne pouvait que louer les attitudes. Une foule d'actions diverses animaient ce tableau. En bas l'on voyait beaucoup de personnes en prières et au-dessous d'elles les portraits des donateurs. Il fut admiré des peintres, aussi longtemps qu'il exista [1].

Un ouvrage d'Engelbrechtsz orne la galerie de

[1] Karel Van Mander.

Vienne : c'est un de ses meilleurs, à ce qu'il parait. Il a la forme d'un triptyque et représente la Vierge assise sur un trône, tenant son fils sur ses genoux : celui-ci prend des cerises qu'un ange lui offre dans une assiette. Près de Marie, on aperçoit St. Joseph occupé à lire. Les images des donateurs couvrent les aîles [1]. Ici se terminent tous les renseignements que nous pouvons donner sur ce peintre jadis fameux, dont la gloire roule ensevelie au fond du torrent des âges.

Cependant la ville de Bruges perdait chaque jour de la prospérité qui la rendait si brillante. Le bonheur donne de l'orgueil, et l'orgueil de l'outrecuidance. C'est là l'histoire des communes flamandes; leur richesse les enivrait, leur présomption franchissait toutes les bornes, et, ne croyant plus que rien leur fût impossible, elles se lançaient dans de téméraires entreprises. Philippe-le-Bon répétait souvent qu'il fallait leur courber la tête sous le joug du malheur, qu'elles avaient besoin d'être gouvernées par ce maître impitoyable. Je comprends la turbulence d'une nation qui poursuit un grand but, au milieu du danger, de l'enthousiasme et de l'inquiétude. Mais les révoltes des cités néerlandaises, quel en était le sens, où en est la justification ? Mutineries dénuées de principes, folles émeutes, sanglantes puérilités, que l'historien exa-

[1] Immerzeel.

mine avec tristesse et qui ne font pas naître son intérêt. Les séditions perpétuelles de Bruges troublaient le commerce et effrayaient les marchands. Ils n'attendaient qu'une occasion pour se transporter ailleurs : le soulèvement de 1488 finit de les décider. On avait alors vu les Brugeois retenir l'Archiduc Maximilien dans une maison construite sur la place du marché, place qu'ils avaient préalablement garnie de palissades; au milieu de l'enceinte, on apporta des instruments de torture, on dressa un échafaud. Une espèce de tribunal s'y établit pour juger les partisans du prince; on leur donnait ensuite la question et le bourreau les mettait à mort. Aucun détail de ces affreuses scènes n'échappait aux regards de leur seigneur, dont la fenêtre était tournée vers la place. Quand il fut libre, après trois mois de captivité, il dépouilla les séditieux de leurs privilèges commerciaux. Anvers plus tranquille et plus soumise se développait alors rapidement : la commune brugeoise, poussée par cette jalousie qui forme un des caractères de la nation, avait en 1483 défendu aux marchands de s'y rendre. Maximilien lui conféra tous les avantages que perdait sa rivale. Plusieurs négociants vinrent s'y fixer. En 1511, les Portugais suivirent cet exemple et déterminèrent la ruine de Bruges : c'était la nation la plus riche, la plus active, parmi celles qui trafiquaient dans les Pays-Bas. Elle avait aux Indes de puissants comptoirs et en Europe le

monopole des produits orientaux. Des flottes de vingt, de vingt-cinq navires quittaient le port de Lisbonne pour celui de l'Ecluse. Les compatriotes de Gama entrainèrent les Italiens, puis les marchands des villes hanséatiques [1]. Bruges tomba peu à peu dans un langueur dont elle n'est jamais sortie, dont elle ne sortira probablement jamais. Le silence habite ses rues désertes; la pauvreté frissonne et jeûne sous le toit de ses maisons gothiques. Plus d'étrangers, plus de fêtes, plus d'ivresse : dès que la nuit tombe, vous diriez une ville morte. Formidable expiation d'une arrogance depuis longtemps dissipée !

Les beaux-arts, cette image de la vie réelle, pâlirent comme la fortune de la cité. L'école de Bruges alla dépérissant : deux ou trois hommes rappelèrent sa gloire antérieure pendant le XVIe siècle; ils demeurèrent fidèles au style des Van Eyck et en prolongèrent l'existence jusqu'à l'avènement de Rubens. Tels furent Antoine Claeyssens et Pierre Pourbus [2]. Mais ils ne marchèrent pas en première ligne dans le chœur triomphal des peintres néer-

[1] Beaucourt de Noortvelde, *Geschiedenis van den Brugschen Koophandel.* — Meyer, *Annales Flandriæ.* — *Kronyk van Vlaenderen.*

[2] Hotho, à l'exemple de Fiorillo, place Antoine Claeyssens dans le XVe siècle. C'est une erreur des plus fortes. Ses deux peintures qui représentent le jugement de Cambyse, datent de l'année 1598. L'église St. Sauveur, à Bruges, renferme des tableaux de sa main, où on lit les chiffres 1608 et 1609.

landais. L'Italie rayonnait alors d'une vive splendeur, qui éblouissait tous les yeux; de nouvelles tendances se produisaient au jour, le foyer du beau se déplaça. Chaque ville emprunta un peu de flamme à l'école brugeoise pour allumer, pour échauffer son âtre encore ténébreux; l'inspiration et le génie se dispersèrent. Mais on ne put s'affranchir, comme on le voulait, de la domination des Van Eyck; leur pensée profonde avait si bien plongé dans les lois intimes de l'art septentrional, qu'on lutta au moins cent années contre eux avant d'échapper à leur manière. Le seizième siècle entier fut rempli par ce combat; l'influence des Italiens et celle des traditions locales se balancèrent mutuellement : le soleil du midi et les brillantes lunes du nord semblaient éclairer à la fois les tableaux. Hors du pays, en Allemagne, l'empire des Van Eyck ne fut point ébranlé : tous les artistes reconnurent leur suprématie jusqu'à la guerre de trente ans ; Frédéric Herlin, Israël de Meckenen , Martin Schœn, Wohlgemuth, Albert Dürer, Lucas Cranach, Altdorfer, Holbein lui-même sont les vassaux intellectuels de nos deux grands peintres. Ils firent encore des miracles après leur mort; on peut dire que leur âme vivait dans leurs productions magiques, enchaînée par une espèce de talisman, et quiconque se mettait en relation avec elle était sûr d'être sauvé.

Tableaux des peintres mentionnés dans ce chapitre.

JÉRÔME BOSCH.

1. Orphée dans les enfers. A Vienne.

2. Aile droite représentant la création d'Ève, le premier péché, l'expulsion du paradis. A Berlin.

3. La création de l'homme : ce tableau représente trois scènes diverses : l'homme tiré du néant, l'homme tombé dans une dépravation bestiale, l'homme puni de ses fautes. A l'Escurial.

4. Jonas avalé par la baleine.

5. La fuite en Egypte. Marie est assise sur un âne, St. Joseph demande le chemin à un paysan, dans le lointain un roc et une auberge Tableau décrit par Karel Van Mander.

6. Le baptême du Christ; signé: Bos. *Karel Van Mander*

7. Jésus que les soldats emmènent après l'avoir lié. Sur un autel de la chapelle des Rois, dans l'église de St. Dominique, à Valence.

8. Le couronnement d'épines. A l'Escurial.

9. Répétition du tableau précédent. Sur un autel de la chapelle des Rois, dans l'église de St. Dominique, à Valence.

10 Le portement de croix. Tableau cité par Karel Van Mander. Il a été gravé par H. Cock; Lambert Lombard l'avait restauré.

11. Le Christ en croix. A l'Escurial.

12. Le Christ au milieu d'une gloire: autour de lui, dans sept compartiments, les vices sous forme allégorique. Ce tableau porte l'inscription suivante: *Cave, cave, dominus videt!* Il était dans la chapelle où expira Philippe II. A l'Escurial.

13. L'archange Gabriel qui terrasse le démon. Deux autres esprits célestes combattent des diables. A Vienne.

14. Panneau central: le Jugement dernier. A Berlin.

15. L'enfer: on y voit de nombreuses figures allégoriques, traînées par des diables. A l'Escurial.

16. L'enfer. Dans la collection du cardinal Grimano.

17. L'enfer, aile gauche; les patriarches sont délivrés; Judas, qui espère également sortir, demeure retenu par une corde. Musée de Berlin.

18. Le triomphe de la Mort. Dans le palais St. Ildefonse.

19. Le Labarum apparaissant à Constantin.

20. Hieronymus Bos inventor. Justorum animæ in manu Dei sunt, nec attingit illos cruciatus. MG.21.

21. La tentation de St. Antoine. A l'Escurial.

22. Même sujet. Aussi à l'Escurial.

23. Sept tableaux, qui furent détruits en 1608, dans l'incendie du palais nommé le Pardo, représentaient aussi la tentation de St. Antoine (Argote de Molina, *libro de la Monteria del rey D. Alonso.*)

24. Même sujet. Dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

25. St. Antoine environné de monstres fantastiques. A Vienne.

26. St. Christophe, portant Jésus sur ses épaules et environné de toute espèce de monstres. Dans le haut de l'estampe, au-dessus d'un phylactère, se trouve le chiffre du graveur. Il est aussi répété sur le glaive d'un démon. Voici la forme de ce monogramme: $\overline{\Lambda}$.

27. St. Martin dans un bac, entouré de boiteux et d'infirmes, leur partage son manteau. Cet ouvrage a été gravé : l'estampe porte les inscriptions suivantes : *De gode Sinte Martin.... gedruys. Hieronymus Bos inventor. H. Cook excud.*

28. Un saint moine disputant avec des hérétiques. *Karel van Mander.* Voyez plus haut la description de cet ouvrage perdu.

29. Portrait d'un enfant monstrueux, qui, trois jours après sa naissance, paraissait avoir sept ans. Ce tableau périt, en 1608, dans l'incendie du palais nommé le Pardo. (Argote de Molina, *libro de la Monteria del rey D. Alonso*).

30. Trente et un infirmes, dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

31. Le mardi gras; des personnages des deux sexes forment la mascarade. En haut l'on voit le buste de St. Jacques. L'estampe est signée de cette

manière : *Hieron. Bos inv.— Cornelis van Tiexen exc.*

32. La famille des fous, sans le nom du graveur. L'inscription porte : *Soo doude pypen..... sinne.* Le marchand avait pour enseigne : Aux-quatre-vents.

33. Les amoureux. *Lung to sot...... ontbeeren.*

34. Une multitude de personnages grotesques. On lit en bas de l'estampe : *Al dat op* etc. *Jer. Bosche inv.*

35. Composition analogue : *Dese Jeronymus Bosch droller* etc.

36. La chambre des fous. Des hommes et des femmes déguisés dans un cabaret. *Masquers entrez.... scheeren.*

37. Les mangeurs de graisse et de saucisses. *So vuyl sanse.... net en. H. Cook excud.*

38. Un aveugle en conduit un autre le long d'un fossé. *Cœcus ducem...... escorte. Peter Mirecynus sc. Cook et Galle excud.*— Si un aveugle conduit un aveugle, tous deux cherront en la fosse. H. Bos inventor. Joan. Galle excud.

39. Le vaisseau de perdition. Voyez la gravure faite par Pierre Mirecynus en 1559.

40. Les songes. Au-dessous, dix-huit vers hollandais. *Petrus de Jode excudit.*

41. Une multitude de monstres. Au-dessous, quatre vers hollandais, qui commencent ainsi :

Dese Jeronimus Bosch drollen etc. *Jeron. Bosch inven. Aux quatre vents.*

42. *Omnis caro fœnum.* Un lourd chariot de foin, image des plaisirs du monde, est attelé de sept bêtes fantastiques et porte comme surcharge des femmes qui chantent et jouent, parmi lesquelles se trouve la Renommée, sonnant de la trompette. Des hommes de toute classe et de tout âge se pressant alentour, essaient d'escalader la voiture au moyen d'échelles et de crocs; mais d'autres individus, ayant fait la même tentative, sont déjà tombés sous les roues, qui les écrasent. Dans l'ancienne église de l'Escurial.

43. Un éléphant chargé d'une tour et environné de monstres. Signé du nom de Bosch.

Hieronymus Bos inv. H. Cock excud. Temeritatis subiti, ut vehementer sunt impulsus etc. Un éléphant; caricature.

Un éléphant chargé d'une tour, sur lequel beaucoup de personnes essayent de monter avec des échelles. *Hieronymus Bos inv. H. Cock excud.*

44. Représentation allégorique de ce proverbe : les gros poissons mangent les petits. De nombreux vers hollandais y sont gravés. *Jan Tiel excud.*

45. Image comique d'une grande baleine morte dont on voit l'intérieur plein de poissons. Gravée en 1551.

46. Huit tableaux, que l'on connait seulement par des descriptions, périrent dans l'incendie du

Pardo (*Argote de Molina, de la monteria del rey D. Alonso;* Bermudez, t. I, p. 174.)

47. On voit des peintures de Jérome Bosch à Buenretiro, Casa del Campo, Zarzuela, Casa des rey et au Musée de Madrid.

48. L'anonyme de Morelli, page 77, mentionne plusieurs ouvrages de sa main.

ERASME.

1. Le Christ sur la croix. Tableau perdu.

2. Un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni. Sc. Fiaminga, vol.* 1.

CORNELIS ENGELBRECHTSZ.

1. Aile gauche : le Sacrifice d'Abraham. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

2. Aide droite : le Serpent d'airain. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

3. David regardant d'une terrasse Bethsabée qui se baigne. Sur le premier plan, elle reçoit le monarque suivi d'un nombreux cortége. Dans le palais du roi de Hollande.

4. Marie avec son fils, auquel un ange offre des cerises. Ce tableau porte pour monagramme trois croix réunies, signe que l'on retrouve sur un cruci-

fiement du musée de Naples. On pense qu'il est de la même main que la *Mort de la Vierge* exposée à la Pinacothèque. Dans le musée de Vienne.

5. L'Adoration des mages, toile peinte à la détrempe, citée par Karel Van Mander.

6. Peut-être d'Engelbrechtsz : l'Adoration des mages; la Vierge offre une pomme à l'enfant Jésus. Devant elle s'agenouille Gaspard, derrière elle se tient Joseph. Sur le dernier plan, on voit plusieurs personnes, parmi lesquelles se trouve probablement le peintre. Dans la collection Ambras, à Vienne.

Douteux : le Christ portant la brebis égarée. A Berlin.

7. Le Christ battu de verges, insulté et couronné d'épines; sujet peint par un élève de Cornille sur l'extérieur du triptyque conservé à Leyde.

8. Le portement de croix; dans la collection de M. Aders, à Londres.

9. Le portement de croix; dans la Pinacothèque.

10. Panneau central : Les trois crucifiés. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

11, Jésus sur la croix; près de lui on voit les témoins ordinaires de sa mort et les donateurs agenouillés. Dans l'académie des beaux-arts, à Venise.

12. Une descente de croix, citée par Van Mander.

13. La descente de croix : dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

14. L'agneau mystique ouvrant le livre scellé de sept sceaux; ouvrage cité par Karel Van Mander.

15. Volet d'autel : St. George et un donateur. A Vienne. On attribue maintenant ce tableau à l'auteur de la *mort de Marie*, qui orne la Pinacothèque.

16. Volet d'autel : Ste. Catherine et une dona trice. A Vienne. On croit maintenant ce tableau du même auteur que le précédent.

17. Une nombreuse compagnie de savants, qui se réjouissent le verre en main. Dans l'Ermitage, à St. Pétersbourg.

18. Portraits réunis de plusieurs tireurs d'arbalète. Autrefois dans la galerie des comtes de Bruhl.

19. Un second tableau représentant le même sujet. Autrefois dans la même galerie.

20. Le tir à l'oiseau; les yeux de tous les personnages sont tournés vers le même point. On ne voit que le buste des chasseurs : quelques uns portent des arquebuses. Dans l'Ermitage, à St. Pétersbourg.

21. Une femme agenouillée qui prie : dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

Supplément au premier volume.

Nous avons promis de consigner dans ce 2e volume les faits et les détails qui viendraient à notre connaissance après la publication du premier. Nous allons remplir cette tâche.

On conserve à Gotha, dans la chambre des manuscrits de la bibliothèque ducale, un évangéliaire du xe siècle, que possédait autrefois l'abbaye luxembourgeoise d'Epternach, construite sur la Sure. Il fut donné au monastère par l'empereur Othon II et par son épouse Théophanie, fille de Romain II et belle-fille de l'empereur Nicéphore Phocas. On l'exécuta entre les années 972 et 983. Othon II, Théophanie et plusieurs autres personnes sont dessinés en relief, des pieds jusqu'à la tête, sur la plaque d'or qui embellit la couverture. Des morceaux d'ivoire sculpté, des tablettes de mosaïque, de grosses pierres précieuses et des perles ornent

encore la dernière avec une grande magnificence. Cent trente-cinq feuilles du plus beau parchemin composent l'ouvrage. Il est en langue latine et écrit d'un bout à l'autre en lettres d'or. Les feuilles couleur de pourpre, qui précèdent chaque évangile, ont pour décoration des arabesques et des scènes tirées du nouveau testament: le style bysantin y règne sans partage. Quoique les inscriptions soient latines, sauf le mot Constantin écrit en grec, ces peintures doivent être une fidèle reproduction d'un original néogrec. Quelques visages seulement ont été retouchés par un pinceau plus barbare. L'importance de ce monument n'échappera point aux personnes qui ont lu mon premier volume. Il explique les caractères du manuscrit de Stavelot.

La bibliothèque de Liége contient un splendide manuscrit, ayant appartenu à Notger, et dont la couverture est en ivoire sculpté. Nous ne l'avons point vu et ne pouvons le décrire, mais il est bon d'en constater l'existence.

M. Willems possède une bible rimée de Jacob ou Jacques Van Maerlant, à laquelle le scribe mit la dernière main en 1270, comme il l'annonce lui-même à la fin du volume. C'est le plus ancien exemplaire connu de cet ouvrage. Il ne renferme que huit miniatures peu importantes: la première est une image de la Sainte-Trinité: Dieu le Père et Jésus sont assis; l'oiseau divin a une tête d'oie et des ailes analogues; une nuée enveloppe le reste de

son corps. Cette page a d'ailleurs beaucoup souffert. Les autres miniatures retracent divers actes de la création : celle du firmament, de la lune et des étoiles ; la séparation du jour et des ténèbres ; Dieu appelant à la vie les poissons, les oiseaux, les quadrupèdes et enfin l'homme. Le fond de la première est doré, les autres sont peints ; il n'y entre que du rouge, du bleu et du violet pâle. L'esquisse des objets est noire, au lieu d'être de la même couleur que ceux-ci. On retrouve donc là tous les caractères que nous avons signalés dans les miniatures du XIIIe siècle : on les prendrait pour des cartons de vitraux.

Les peintures murales, qui ornent Ste. Croix à Liége, et qu'on m'avait représentées comme datant du XIVe siècle, datent des premières années du XVIe.

On voit au Musée d'Anvers un tableau du XIIIe siècle. Il fut acheté à Utrecht, en 1829, par M. Van Ertborn. Il avait été fait pour l'église St. Jean de la même ville et ornait l'autel fondé par le chanoine Henri Van Ryn. On y lit l'inscription suivante : *Anno Domini* MCCCLXIII *in crastino sancti Bonifacii et sociorum ejus, obiit Henricus de Reno, hujus ecclesiæ præpositus et archidiaconus, istiusque altaris fundator. Orate pro eo.* Nous savons donc d'une manière positive qu'il a été fait en 1363. Le dénouement de la passion y est peint sur un fond d'or gauffré. Jésus a la tête environnée d'un nimbe, des bras d'une maigreur extrême et une figure sans

autre expression que celle de la mort : son visage est d'ailleurs presque effacé. La Vierge semble stupéfaite; ses traits et son attitude n'ont pas d'autre signification : une draperie assez disgracieuse entoure son corps. Elle tient un livre dans sa main gauche et porte la droite à sa poitrine. St. Jean est aussi mal drapé; sa tête aux cheveux blonds ne trahit aucune douleur. Il appuie sa main droite sur la tête du donateur, mais cette main est tournée et figurée d'une manière incompréhensible. Le donateur, en riches habits sacerdotaux, s'agenouille au pied de la croix : un long nez, une lèvre inférieure saillante distinguent sa laide figure. Le cadre fait partie intégrante du panneau; il est uni, doré, semé de pierreries peintes, et offre un caractère bysantin. Le tableau lui-même, sauf la dimension, ressemble exactement aux miniatures de l'époque et ne révèle aucun progrès.

NOTE PREMIÈRE.

Page 13, lignes 26 et 27. *Un panneau du même Musée, peint à la colle et ayant pour sujet la fête du serment des archers d'Anvers....*

Ce tableau nous embarrassait beaucoup; il est peint à la gomme, et l'emploi de cette vieille méthode semblait démontrer qu'il existait avant la découverte de la peinture à l'huile. La composition et l'exécution d'une autre part dénotent une épo-

que plus avancée. Il est effectivement des dernières années du xve siècle : on y voit les armoiries d'Espagne et celles d'Anvers accolées. On suppose que la fête eut lieu à propos du mariage de Philippe-le-Beau avec Jeanne d'Arragon. Le tableau serait alors du même temps.

NOTE II.

Page 213 et suivantes.

Ce travail sur Réné d'Anjou était imprimé, lorsque la collection de ses ouvrages a paru en France : on y trouve un grand nombre d'esquisses faites d'après ses peintures, par M. Hawez, une biographie et des notices par le comte de Quatre-barbes.

NOTE III.

Page 260.

La première partie de ce document renferme une description des noces, trop longue pour que nous la donnions ici. Nous transcrivons seulement les noms des artistes.

S'ensievent les paiemens fais par ledit Fastret, tant aux maistres paintres, tailleurs d'ymages, charpentiers, escregniers et autres ouvriers estrangiers qu'on a envoyé quérir pour l'ordonnance de mondit seigneur et fait venir de plusieurs villes audit lieu de Bruges pour ouvrer et faire lesdits entremetz, tant pour leurs salaires et journées, commençans le xxviiie jour de mars derrain passé et

finissant ce XVIe d'avril ensuivant en l'an mil CCCCLXVII avant pasques, qu'ilz ont fais par l'adviz et ordonnance de monseigneur le conte de Charny, de messire Michault de Changy, seigneur de Chisse, de messire Olivier seigneur de La Marche, de Jaques de Villers, de Jehan de Salins et des paintres de mondit seigneur, dont le taux de leurs salaires et journées avec celui de leur venue, a esté fait en la présence desdits messires Michault, messire Olivier, Jaques de Villers, Jehan de Salins et des paintres de monseigneur, par les doyen et jurez d'icelui mestier en ladicte ville, à ce appellez selon leur adviz et discrétion; comme aussi pour les paiemens fais à cause des estoffes de or, d'argent, d'azur et d'autres couleurs nécessaires achetées pour employer esdits ouvraiges de paintures.

Premier paiement fait ausdits paintres, tailleurs d'ymaiges et autres ouvriers, ledit XVIe jour d'avril, l'an mil IIII^{c}LXVII avant pasques.

Et premiers

A Jaques Daret, maistre paintre, demourant à Tournay, conducteur de plusieurs autres paintres soubz lui, paié pour XVI jours qu'il a ouvré de son mestier aux entremetz dont dessus est fait mention, en ce comprins deux jours comptez pour sa venue dudict Tournay à Bruges, au pris de XXIV s. pour son salaire et III s. pour sa despence de bouche, chascun jour, ainsi que pour les devant nommez, lui a esté tauxé, commençant le XVIIIe jour de mars et finissant ledit XVIe jour d'avril, pour ce icy paié audit pris. . XXI l. XII s.

A lui paié pour Massin de Tournay, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue dudit Tournay à Bruges, à VIII s. pour jour, comprins sa despence de bouche, pour ce icy payé. . . . . LXXII s.

A lui paié pour Jacquelotte, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à IX s. pour jour. . IV l. I s.

A Philippot Truffin paié, pour XVI jours qu'il a ouvré, compris sa venue, à XVIII s. pour jour. . XIV l. VIII s.

A lui paié pour Adenet le Doulx, pour IX jours

qu'il a ouvré, compris sa venue, à IX s. pour jour. . . . . IV l. I s.

A lui paié pour Ricquelot, pour semblables jours qu'il a ouvré, à VIII s. pour chascun jour. . . LXXII s.

A Franc Stoc, maistre ouvrier de Brouxelles, paié pour X jours qu'il a ouvré, en ce comprins II jours pour sa venue dudict Brouxelles à Bruges, au pris de XXIV s. pour la journée, III s. pour sa despense de bouche de chascun jour. . . . . . XIII l. X s.

A lui paié pour Jennin Bughier, pour X jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, au pris de X s. pour chascun jour. Pour ce icy. . . . . C s.

A lui paié pour Hanin Hollande, pour semblables X jours et audit pris, pour ce icy. . . . . . C s.

A lui paié pour Henry Genois, pour semblables jours, au pris de VI s. pour jour. . . . . . LX s.

A Liévin Van Latte paié, pour VII jours demy, comprins sa venue de Brouxelles audit Bruges, au prins de XVIII s. pour son salaire et III s. pour sa despense de bouche, chascun jour. . . . . VII l. XVII s. VI d.

A Willin Colleman paié pour XIII jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à XII s. pour jour. . . VII l. XVI s.

A lui paié pour Pietre Zwanart, pour VIII jours qu'il a ouvré à VI s. pour jour. . . . . XLIII s.

A lui paié pour Hans Van Heulle, pour VI jours qu'il a ouvré, à VI s. pour jour. . . . . . XXXVI s.

A lui encore paié XII d. pour chascun jour. . . . VI s.

A Henric de Bane paié pour XIII jours à X s. . . VI l. X s.

A Jehan de Mechelaire paié pour X jours, comprins sa venue, à VIII s. pour jour. . . . . . . IV l.

A Pietre Van Dordrect paié pour XIII jours qu'il a ouvré, à X s. pour chascun jour. . . . . . VI l. X s.

A Willim up de Zwanne paié pour XIII jours comprins sa venue, à VIII s. pour jour. . . . . . CIV s.

A Aert Van Gorinchem paié pour semblables jours, au pris de X s. pour jour. . . . . VI l. X s.

A Colin de Valenchenne paié pour semblables jours, au pris de VIII s. pour jour.	CIV s.
A Jennin Prevost paié pour XIII jours qu'il a ouvré, au pris de X s. pour jour.	VI l. X s.
A Cornilles Van Gassenberg paié pour semblables.	VI l. X s.
A Hennequin Ravenart paié pour XIII jours qu'il a ouvré, à VIII s. pour jour.	CIV s.
A Woultrequin paié pour sembl.	CIV s.
A Lievin de Raem paié pour sembl.	CIV s.
A Hennequin Baptiste, paié pour XIII jours qu'il a ouvré, à VI s. pour jour.	LXXVIII s.
A Sandre (*Sanders*) Estochois (*Escochois?*) paié pour XI jours, à VIII s.	IV l. VIII s.
A Floris du Quesnoy paié pour VIII jours, à X s. .	IV l.
A Gillessin Van Cure paié pour X jours, à VI s. .	LX s.
A Willem Van Roeme paié pour VIII jours, à VIII s.	LXIV s.
A Willem de Vuwe paié pour X jours, à VIII s. . .	IV l.
A Cornilles Casse paié pour VII jours, à IX s. . .	LXIII s.
A Rogier Van Laye paié pour VI jours, à IX s. .	LIV s.
A Ides Cassé paié pour IV jours, à VI s.	XXIV s.
A Rut Ysembrant paié pour XI jours de ce qu'il a ouvré, comprins sa venue, à VIII s. pour jour. .	IV l. VIII s.
A Jehan Van Dordrecht paié pour X jours à VIII s.	IV l.
A Jehan Van der Beecque paié pour VI jours à VIII s.	XLVIII s.
A Berthele Van der Vuct paié pour sembl. . . .	XLVIII s.
A Nicolas de Goudesmet paié pour VI jours à X s.	LX s.
A Pietre Gannet paié pour VI jours audit pris. .	LX s.
A Melcior de Wecter paié pour IV jours audit pris.	XL s.
A Joes Bellinc paié pour I jour et demy à VI s. .	IX s.
A Willim Leseaufle paié pour VIII jours et demy à VIII s.	LXVIII s.
A Arian de Bosleduc paié pour XIII jours à V s. .	LXV s.
A Govart d'Anvers (*ou Danners*) paié pour X jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à XIV s. pour jour.	VII l.
A Jehan Thomas paié pour X jours à XII s. . . .	VI l.
A Henric Bastin paié pour sembl.	VI l.

A Jehan Van Houbracque paié pour sembl. . . vi l.
A Jacob Thoms paié pour sembl. jours à xi s. . cx s.
A Adrian Gheroffle paié pour sembl. . . . . . cx s.
A Venais paié pour sembl. jours à vi s. . . . . lx s.
A Suc Adrians paié pour sembl. jours à xii s. . . vi l.
A Daniel de Rycque paié pour vii jours demy qu'il a ouvré, non comprins sa venue, au pris de xx s. pour son salaire et iii s. pour sa despense de bouche, pour chascun jour ce icy. . . . . . ix l. xv s. vi d.
A lui paié pour Georys son varlet pour viii jours et demy qu'il a ouvré à viii s. pour jour. . . . lxviii s.
A lui paié pour Hans Van Dist pour sembl. jours qu'il a ouvré à vi s. pour jour. . . . . . . li s.
A lui paié pour Haccinnet son varlet pour sembl. jours au pris de iv s. pour jour. . . . . . xxxiv s.
A Jehan Van Bassevelde, payé pour viii jours, comprins la venue, au pris de x s. pour jour. . . iv l.
A Lievin de Stoure, pour semblabl. . . . . . iv l.
A Guerard Tavernier, paié pour v jours et demy, au pris de ix s. pour chascun jour. . . . . xlix s. vi d.
A Claus Thons, paié pour sembl. jours, à iv s. . xxii s.
A Jehan Caisin, paié pour x jours, à xi s. pour jour. . . . . cx s.
A Hugue Vander Gous, paié pour x jours et demy, qu'il a ouvré, à xiv s. pour jour. . . . . . vii l. vii s.
A Lieven Vanden Bosque, paié pour xi jours, qu'il a ouvré, au pris de x s. pour jour. . . . . . cx s.
A Jehan Van Steenland, paié pour ix jours. . . lxxii s.
A Haine Westvalinc, paié pour viii jours et demy, à x s. pour jour. . . . . iv l. v s.
A Jehan de Vormersnyre, paié pour valeur x jours, qu'il a ouvré, au pris de xiii s. pour jour. . . vi l. x s.

Somme total. iii^c xxvi l. xi s.

S'ensuivent les paintres et autres ouvriers, qui semblablement ont ouvré jusques audit jour, et ausquelz on a donné congié et ren-

voié à leurs hostelz, pour ce que le jour de la feste des noepces a esté continué, lesquelz on a paié en la manière qui s'ensuit:

Premièrement, à Amand Regnault, pour ledit XVIe jour d'avril, pour x jours qu'il a ouvré de son mestier, à x s. pour jour, assavoir: III jours pour sa venue et alée; quatre jours qu'il a ouvré, et pour autres III jours qu'il a vacquié à aler à cheval à Gand, à Audenarde et en autres bonnes villes pour faire venir tous les meilleurs ouvriers du pays, tant paintres comme autres, porté icy pour le louage et despence dudit cheval, XVIII s., font en somme. . CXVIII l.

A Jehan Gygart de Tournay, paié pour VII jours qu'il a ouvré, en ce comprins sa venue et alée à son hostel, au pris de x s. pour jour.	LXX s.
A Jehan de Bacre paié pour sembl. v jours, audit pris de x s. pour jour.	L s.
A Jennin de Berlain, paié pour sembl.	L s.
A Jennin Mignot.	L s.
A Colin de Bacre, paié pour v jours, à VIII s. . .	XL s.
A Martin Daret, paié pour sembl.	XL s.
A Jehan de la Rue, paié pour VI jours, en ce comprins sa venue et alée, au pris de x s. pour jour.	LX s.
A Jaquemart le Hannuyer, paié pour v jours, à VI s.	XXX s.
A Roul Parisyen, paié pour v jours, à x s. . .	L s.
A Thiebault Bourguignon, paié pour VI jours, en ce comprins sa venue de Brouxelles et aussi son retour, à x s. pour jour, ...	LX s.
A Haine Buzekin, paié pour v jours, à x s. pour jour.	L s.
A Zegre le paintre, paié pour sembl.	L s.
A Hennequin de Vusve.	L s.
A Adrian Hersele.	L s.
A Regnier Van der Gract.	L s.
A Jehan Martin.	L s.
A Joes Van der Becque.	L s.
A Claes Raes, paié pour VI jours qu'il a ouvré, à VIII s.	XLVIII s.
A Jehan Stroebant, paié pour sembl.	XLVIII s.
A Simon Van Waesberg, paié pour VII jours qu'il a ouvré, audit pris.	LVI s

A Copin Cassé, paié pour v jours audit pris. . .	XL s.
A Thys de Wivre, paié pour sembl.	XL s.
A Jehan Herman.	XL s.
A Jehan le Roy.	XL s.

Paintres et autres ouvriers de Cambray, Arras et Douay.

A Gilles Colleman, paié pour VI jours, comprins sa venue, à X s. pour jour.	LX s.
A Jehan Logier, paié pour sembl.	LX s.
A Pierre Bourgongnon, paié pour V jours, à XII s.	LX s.
A Jehan de Cambray, paié pour sembl. VI jours, qu'il a ouvré, à X s. pour jour.	LX s.
A Gilet Savary, paié pour sembl.	LX s.
A Hacquinet le paintre, paié pour sembl. . . .	LX s.
A Jehan Aloyer, paié pour VI jours qu'il a ouvré, au pris de V s. VI d. pour jour.	XXXII s.
A Bertholomi Tholoz, paié pour sembl.	XXXII s.
A Jehan Engheran.	XXXII s.
A Hacquinet de le Haulte Rue.	XXXII s.

Paintres de la ville de Valenchennes.

A Colinet le paintre, paié pour VI jours, qu'il a ouvré, au pris de X s. pour jour.	LX s.
A Jehan le Fevre, paié pour sembl.	LX s.
A Jehan Clerebault.	LX s.
A Alart de Paris, paié pour V jours, audit pris. .	LX s.
A Nicaise, ouvrier d'ozière, paié pour sembl. V jours, au pris de VI s. pour jour.	XXX s.
A Nicaise, ouvrier de cirre, paié pour sembl. . .	XXX s.
A Jehan Rougenon, paié pour sembl.	XXX s.

Louvain.

A Jacob Mux, paié pour VI jours qu'il a ouvré, comprins sa venue et alée, à X s. pour jour. . .	LX s.

A Mikiel Van der Valleporte, paié pour sembl. .	LX s.
A Jehan Clauwart.	LX s.
A Jehan Van Crussenac	LX s.
A Aert Van der Faluse.	LX s.
A Joes Bellines.	LX s.
A Jacspaert de Scildre.	LX s.
A Laurens Hanguelin.	LX s.
A Guerard Vridric Verlicter, paié pour les VI jours qu'il a ouvré, à VII s. pour jour.	XLII s.
A Govart Van der Sigghem, paié pour sembl. . .	XLII s.
A Henric Van Wissinck.	XLII s.

Ypper.

A Jehan du Chasteau, paié pour III jours, comprins sa venue et alée, à XVI s. pour jour.	XLVIII s.
A Staes de Scilde, paié pour III jours, à XII s. . .	XXXVI s.
A Jehan Van Berselaire, paié pour sembl. III jours audit pris de XII s. pour jour.	XXXVI s.
A Arnoul de Waerre, paié pour sembl.	XXXVI s.
A Jehan Penant.	XXXVI s.
A Jehan Van den Hendde, pour sembl. III jours, à X s. pour jour.	XXX s.
A Georis Utenhove, paié pour sembl.	XXX s.
A Ingle Van der Rey.	XXX s.
A Christophrien de Bucq.	XXX s.
A Pierquin Bernart.	XXX s.
A Jennin de St. Quentin.	XXX s.
A Claes de Zwarten.	XXX s.
A Williquin de Verlicter.	XXX s.
A Gilles de Tournay.	XXX s.
A Woultre de Elselaire.	XXX s.
A Jehan de Bonnais, paié pour lesdits III jours, au pris de VIII s. pour jour.	XXIV s.
A Berthelomi, son varlet, paié pour lesdits III jours, au pris de V s. pour jour.	XV s.

A Pierrequin de Pottes, à VI s. pour chascun jour, pour ce. . . . . XVIII s.
A Adrian Blencpaie, pour sembl. . . . . XVIII s.

Somma. III^c VIII v l. I s.

Suivent les comptes des sommes payées aux charpentiers, *faiseurs de naves et escrigniers, qu'on a mis en œuvre pour* XXX *naves dons devant est fait mencion*, etc.; plus, ceux des sommes dépensées pour *estoffes de paintures, comme or, argent, azur, couleurs et autres parties payées par ledit Fastret Hollet durant ce devantdit premier paiement*, etc. Il serait inutile de transcrire les comptes suivans : ils sont pareils à celui-ci. *Escrignier* vient du mot allemand *schreiner* et veut dire menuisier.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME VOLUME.

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE

FORMERA 4 VOLUMES IN-8°.

EN VENTE CHEZ LE MÊME ÉDITEUR:

ÉTUDES SUR L'ALLEMAGNE,

RENFERMANT UNE HIITOIRE DE LA PEINTURE ALLEMANDE,

Par ALFRED MICHIELS;

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE.

2 BEAUX VOLUMES IN 8°

SOUVENIRS D'ANGLETERRE,

Par le Même;

TROISIÈME ÉDITION,

REVUE ET CORRIGÉE.

1 FORT VOLUME IN-8°.